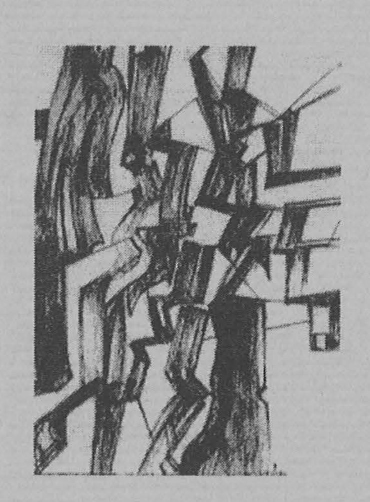
CULTURA DEL PROYECTO (VII)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA





CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-21

CULTURA DEL PROYECTO (VII)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

Edición:
PEDRO TOMÁS ORTIZ
NIMA HAGHIGHATPOUR

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-21

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
21 Ordinal de cuaderno (del autor)

Cultura del proyecto (VII)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 208.01 / 5-34-21
ISBN-13: 978-84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-10: 84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-186-7
ISBN-10: 84-9728-186-1
Depósito Legal: M-50910-2005

INDICE:

Lector, si tienes prisa, perfectamente puedes saltarte este prólogo que es en su mayor parte un magro refrito a partir de ideas y de frases -recogidas muchas veces literalmente- que este volumen contiene.

Introducción a la cultura del proyecto arquitectónico

La arquitectura encuentra su razón de ser en cuanto vehículo de comunicación cultural del espacio que habita el hombre. La arquitectura como ejercicio constituye hoy, en nuestro país, un acción técnica conjetural según la cual proponemos modelos comunicables de lugares (generalmente edificios) junto a sus procedimientos de construcción para, luego, controlar el proceso material para su realización.

Proyectar arquitectura es algo que puede ser aprendido. Enseñanza y aprendizaje del proyecto de arquitectura como síntesis de todas las demás materias estudiadas y proyecto como acumulación de pensamientos arquitectónicos parciales a la búsqueda de un entendimiento arquitectónico global.

La iniciación del proyecto pasaba en su solución histórica por el taller donde se vivía, junto al maestro, en un clima apropiado al proceso; toda vez que el proceso proyectual es imitable a partir de la contemplación de las operaciones gráficas y críticas que realiza el maestro, sin necesidad de palabras, sin desarrollo verbal alguno. Las edificaciones están tipificadas y el maestro lo que hace es trabajar sobre el tipo, cuyo paradigma se conoce bien, en un intento de perfeccionarlo. Hay libros que transmiten los modelos y a los que se incorporan las nuevas creaciones. Se configura un ámbito de nociones y conceptos ampliamente asumidos: la variabilidad de los modos de proyectar y de los modelos de proyecto es, si no escasa, limitada.

Hoy éste se nos antoja un modelo imposible. Hoy la generalización es mucho más difícil: asistimos a una evolución de los tipos arquitectónicos que invalida la ordenación de los espacios tal como se concebían y comprendían tradicionalmente, y no son pocos los proyectos que carecen de antecedentes tipológicos asentados; los conocimientos son más vastos, más complejas y diversificadas las técnicas que, si bien homogeinizan las formas que construyen la arquitectura, las libera de toda dependencia figurativa de la tradición.

Vivimos en un ambiente cultural al que no podemos dar la espalda, y el primer lugar en el que ahora se aprende a proyectar, en el que se transmite la arquitectura como experiencia cognoscitiva ordenada es, en nuestro país, la Escuela de Arquitectura. Esta constituye ya, en sí misma, un primer ambiente, una primera cultura, que nos envuelve y penetra sin que podamos evitar sus determinaciones que pasan a nosotros como por contagio. En una formación por la que se generan formas cultural y socialmente compartidas, por la que se enseña a fabricarse un criterio en un sondeo contínuo de lo que nos va aconteciendo, una continua reflexión crítica sobre nuestra labor, favorecidas, cuando se da, por un clima de participación, por la aptitud de sus instalaciones, por la actitud de sus individuos -su inquietud y su participación activas-, por el intercambio de conceptos y experiencias, y por la transmisión de unos a otros de unos valores siempre contrarios a la incomunicación; a los comportamientos de grupos aislados; al hermetismo; a la falta de explicación; al interlocutor sin pasión, sin pulsión y sin interés. La responsabilidad de establecer un clima intelectual de discusión crítica y rigurosa del proyecto de arquitectura corresponde, en esencia, a las escuela de Arquitectura y a las ediciones gráfico-literarias.

Resulta que en las escuelas de arquitectura se habla de arquitectura regularmente, pero no del proyecto.

La Arquitectura contiene en sí la múltiple e inabarcable polisemia de la poética cuyo paradigma es el poema (Antonio Miranda), que crea una multiplicidad de relaciones sólo algunas de las cuales permanecen visibles; de manera que todas se encadenan en una trabazón coherente de decisiones de proyecto muy difícilmente reproducible. Los primeros trazos que dibujamos son la expresión simbólica de un sentimiento de cómo y qué es lo que queremos que nuestra arquitectura sea, y este esquema simbólico tiene infinitas posibilidades formales según las cadenas de relaciones que seamos capaces de ensayar.

Lo esencial de la arquitectura, desde esta óptica, es que no está definida previamente, que no posee un original con el cual ser comparado; que la solución o, mejor aún, el espacio de las posibles soluciones respuesta a los grupos de hipótesis ensayados, ilumina el problema; y no posees razón alguna para que la solución sea de una forma u otra: hasta que no tienes una solución no tienes el problema; De modo que en la proyectación arquitectónica debe darse un primer momento inventivo de gran intensidad y un segundo momento en el que se justifique. El pensar la arquitectura aparece así como exponente del pensar poético: fabrica una realidad y al tiempo siguiente la describe.

Ahora bien, si el proyecto de arquitectura consiste básicamente en producir imágenes arquitectónicas, su concreción ha de estar basada en operaciones específicas capaces, por su parte, de controlar la propia imaginación; de entre estas operaciones, la primordial es, en mi opinión, el dibujo. Además, en el sentido que participa de las propiedades de las imágenes, sirve como instrumento modulador de las mismas al concretarlas gráficamente, con su consiguiente retroalimentación: incorpora imágenes nuevas al acervo imaginario genérico. Así el dibujo se convierte en la técnica que le es propia a la ideación arquitectónica, de manera que el proyecto de arquitectura podríamos resumirlo, aún a riesgo de simplificar, en un proceso de dibujo modulado por consideraciones y criterios arquitectónicos concretos. El dibujo es la gran apoyatura del proyecto: a medida que éste se dibuja el

propio dibujo te va sugiriendo nuevas ideas que no estaban en nuestra mente en un principio. Proyectar vendría a ser entonces interpretar a través del dibujo cada manifestación imaginaria, a la luz de nuestros criterios arquitectónicos, comprobando su correspondencia o discrepancia para introducir las oportunas correcciones, en una labor de paulatinos tanteos que podríamos llamar con Javier Seguí "operaciones proyectuales" u operaciones de proyecto. Estas operaciones proyectuales componen un sistema de recurrencias en que se va definiendo conceptualmente el ámbito del proyecto conforme se explicitan las respuestas formales a los planteamientos (hipótesis) de partida.

El dibujo por su relación tanto con la figuralidad representativa como con la esquematicidad activa, vincula imágenes con objetos, constituyéndose en el vínculo por excelencia entre las representaciones mentales (imágenes) y la objetualización gráfica (Javier Seguí). El dibujo se constituye así es el medio proyectual por antonomasia. Lo cual explica nuestro actual interés por el proyecto.

Cuando se habla comúnmente de ideas en arquitectura generalmente lo que hace es reproducir arquetipos, cosas absolutamente tipificadas que parece que tienen un significado porque culturalmente lo sostienen. Pero la arquitectura no vive de ideas en el sentido de preexistencias imaginarias, ni vive de impresiones. El entendimiento de la arquitectura como fenómeno enganchado a la imaginación es algo que queda por desarrollar. La naturaleza activa y anticipativa de todo proyecto supone la colaboración de la imaginación entendida como el funcionamiento mismo de la mente en tanto que configuradora de representaciones, esquemas y actitudes capaces de prefigurar situaciones novedosas y de movilizar la voluntad para alcanzarlas. Lo que está funcionando en el momento de crear, en el proceso de elucidar, no tiene una descripción lógica, tiene una descripción de imágenes e ideas. Y los arquitectos cuando trabajamos operamos siempre con imágenes y reconocemos una forma cualquiera una vez la hemos manipulado, de manera que las ideas no se pueden manejar sino como reflexión marcha atrás (esto ya lo hemos visto), de segundo orden, encima de una práctica, de una experiencia y de una reflexión sobre lo que se produce a nuestro alrededor. La arquitectura es, primero, un problema imaginario (un problema de aproximaciones sucesivas), de hacer, no de pensar (ya hemos visto que se resuelve haciendo como en las poéticas y en las actividades prácticas) y para poder desarrollarlo cada persona debe estar motivada (positiva o negativamente) y conmovida imaginariamente, y ser capaz de manejar con facilidad imágenes de diversas procedencias y tipos.

¿Cómo se hacen los proyectos ? Con proyectos (Francisco Alonso). Las ideas se transportan de unos proyectos a otros de manera que se crea a partir de lo que ya se conoce: los modelos ya creados suponen un recurso básico para la proyectación. La arquitectura se alimenta de un mundo personal de referencias e imágenes (imágenes entendidas como reminiscencias de las impresiones recibidas de forma, movimiento y sonido a través de nuestros sentidos que se alojan en nuestra memoria). Pero una imagen poco definida, no una forma concretísima, una especie de sensación de cómo deben ser las cosas (los desencadenantes arquitectónicos pueden ser existencialmente específicos pero siempre son ambiguos, imprecisos y hasta contradictorios). Esa imagen la tenemos obtenida por nuestra cultura concreta. Sin imágenes efectivamente aprehendidas que actúen como referencias y desencadenantes es imposible avivar el deseo de transformar nuestra condición con sentido.

De modo que intentamos trasladar a nuestro problema situaciones que conocemos -que tienen que ver con el tema o no, puede surgir una situación ajena a el- y que creemos que son adaptables al mismo. Debemos haber visto muchas cosas para que se nos ocurran muchas cosas, lo único que hace la imaginación es transformar (mediante bisociaciones) *inputs* existentes, referencias que surgen en el camino entre que se inicia el proceso y que surgen las imágenes, situaciones concretas que nos han impactado en cierto momento y que queremos recuperar e incorporarlas en un convocar todo el imaginario y desplegarlo. Cuando este ejercicio se realiza muchas veces llega un momento en que la facilidad de imaginar es muy fuerte, la capacidad para evocar imágenes es cada vez mayor, la imaginación es como un músculo (porque la memoria también se le asemeja).

Aún aceptada la imposibilidad de describir cómo funciona exactamente la imaginación -como no sea a un nivel fenomenológico-, creemos posible estudiar qué referencias, qué imágenes o qué provocaciones imaginarias están detrás de cada solución de la arquitectura. De ahí se podría llegar a clasificar la arquitectura por radicales imaginarios, por familias imaginarias, se podría fabricar lo que, con Ignacio Gómez de Liaño, denominaríamos una "anatomía de la imaginación arquitectónica". Clasificar la arquitectura por familias imaginarias, por formas de imaginar y de proceder, por modos de operar. Al final, esto crearía escuela: una escuela puede consistir en una actitud imaginaria muy fuerte.

Una teoría del proyecto arquitectónico estaría íntimamente relacionada con el proceso mental del individuo que afronta la necesidad de proyectar algo. Pero teorizar sobre el proyecto es tratar de cómo se proyecta, no desde la particularidad sino generalizando. Hay que conseguir que cuando hablemos de arquitectura no hablemos de biografías o de tipologías o de historia, sino que se hable de crítica de la arquitectura. En literatura hay crítica porque hay poéticas, sin embargo, no hay crítica arquitectónica porque el proyecto -que es el hacer mismo de la arquitectura- no está siquiera verbalizado. El proyecto de arquitectura es un hacer difícil y, por ende, lo es la crítica de arquitectura, sobre todo, para nosotros los arquitectos, que nos expresamos con dificultad verbal en el ámbito del proyecto, pero tan siquiera parece que exista un esfuerzo por hacerse entender. Además, no todas las palabras sirven para decir las cosas que a uno le interesan, precisamos una terminología rigurosa y sencilla para hablar del proyecto que nos haga ser entendidos por la gente ajena a nuestra labor; cualquier palabra no sirve y dar con la adecuada exige un esfuerzo. Habría que probar denominaciones y descripciones tentativas, hasta encontrar las que tuvieran la virtud de ser simples, genéricas, precisas y consensuables en virtud de su capacidad de concisión y de evocación (J. Seguí). Debe haber una temperatura colectiva apropiada al intercambio de conceptos para tratar este tema; podremos entonces hablar de cultura del proyecto.

Pero si bien una metodología puede incluir una meditación teórica previa hay que entender que no es una teoría traducible a un proceder (la teoría no sirve para hacer). No parece posible meter al proyecto en la estructura lógica de una metodología: la acción no cabe en un método. Lo cual precisa el entendimiento de la metodología no como ámbito cerrado sino como aproximaciones sucesivas al proyectar. Lo fundamental es entender que no existe una única metodología sino que existen muchas metodologías, que cada método es infinitos métodos.

No parece hoy abordable elucidar un método global para el proyecto de arquitectura ni para su enseñanza, un sistema teórico cerrado. Sin embargo, se nos hace necesaria una reflexión en torno a la proyectación, por parcial que ésta pueda parecer, en el intento de describir sus procesos de una forma sencilla y comunicable; de manera que de ella se puedan derivar procederes, vocabularios, conceptos en suma, que permitan establecer un diálogo continuado con quienes estén interesados en sistematizar la proyectación. Reflexión en cuya base está la distinción entre proyecto de arquitectura como proceso, como suma de acciones operativas, y su resultado, los edificios, o lo que con ellos se quiera expresar. Una reflexión de este tipo, soportada sobre la propia experiencia, puede constituir un principio de teoría.

Ahora bien, la transmisión de un oficio se resuelve mediante la transmisión del cómo hacer y para un arquitecto esto significa fundamentalmente cómo proyectar. Creemos que la proyectación sí posee ciertos caminos, ciertas pautas de comportamiento, ciertos modos de hacer, que es posible modificar mediante el propio conocimiento. Pensamos que alrededor de la actividad proyectual aparecen multitud de puntos comunes bajo los que se decantan una serie de convenciones que a los arquitectos nos cuesta muchísimo especificar pero que tienen mucho que ver con lo que podría entenderse como una aproximación definitoria al fenómeno del proyecto. Hay situaciones que se repiten en los proyectos y hay problemas asumidos cuando acumulas mucha práctica. En el proyecto, como en cualquier creación, hay una serie de situaciones inevitables, de referencias fijas que sirven como comprobaciones cuando proyectas; no podemos hablar de metodología, sino de procedimientos que pasan por situaciones inevitables pero que no tienen método porque sus caminos son indefinidos; y hay una serie de fases que generan aproximaciones sucesivas al proyecto y, en definitiva, a la obra de arquitectura.

Y para un arquitecto es primordial conocer cómo se proyecta de cara a afinar su sistema de proyectación para ajustarlo a fines concretos o, en su caso, modificarlo, porque el propio hacer proyectual guía y da coherencia y validez al proyecto. Pero los arquitectos somos como cocineras, no transmitimos nuestras recetas (Javier Seguí), no compartimos nuestras procedimientos, no referimos cómo operamos ni qué cosas nos son más estimulantes en la proyectación.

El problema reside en que estas referencias no se revelan. A nadie le importa contar sus sueños, pero sí contar sus ensoñaciones, los sueños que tenemos cuando estamos despiertos, y es por una razón: ahí se está reflejando nuestra estructura personal básica mucho mejor que en los sueños (J.A. Marina). Lo que estamos dando a conocer son nuestros deseos, y la propiedad típica de las ensoñaciones es que tienen una enorme fertilidad imaginaria, que inventan multitud de cosas, porque una de las estructuras psicológicas más productora de ocurrencias son los deseos. El aspecto sentimental es básico y, de hecho, los sentimientos son acontecimientos que dirigen nuestra vida. Pero no es posible una cultura arquitectónica si no se explicitan las referencias como ocurre en otras culturas. Cuando no exista pudor, la cultura del proyecto arquitectónico se equiparará a la cultura literaria.

Es normal que el arquitecto hable en función de su propia experiencia arquitectónica, pero no de los procedimientos empleados para arrancar el proyecto. Se oculta el proceso del proyecto que es lo que, para nosotros, tiene importancia. Si los arquitectos, como poetas y literatos, fuéramos capaces de explicar nuestras "fórmulas", mostrar nuestros procedimientos e incluso de hacer "citas" en nuestros proyectos, como se hace en cualquier escrito con solvencia científica, conoceríamos mucho más cómo se proyecta. Pero el arquitecto más experimentado no ve con plena lucidez su quehacer profesional y nos entrega a menudo un discurso autojustificativo, transido de elaboraciones intencionadas, en muchas ocasiones de forma no consciente, en un intento de prefigurar determinada imagen de sí mismo. El proceder proyectual muy experimentado lleva repetidamente rutas muy regladas difíciles de describir por la gran cantidad de evocaciones y experiencias que contienen. El arquitecto con más experiencia no piensa ya en su propio actuar porque es difícil reflexionar sobre lo que se hace cada día, porque lo tiene asumido en un hábito de proyectación. Cómo empezó a proyectar es algo que, como el cómo empezó a andar, lo tiene olvidado.

Se produce entonces una ocultación del proceso proyectual que lo situa más en el terreno de los mitos que en el de la razón. Pero necesitamos el convencimiento de que el proyecto discurre por caminos ciertos para aferrarnos a ellos, porque con la mitificación de la "idea" muchos proyectos sustituyen lo que es una idea de proyecto por una imagen formal elemental que rara vez va más allá. El pensamiento natural se encuentra en la raíz de los mitos y de los prejuicios y es algo contra lo que los arquitectos debemos prevenimos. En este momento es preciso que seamos conscientes mediante el uso del análisis mito-poético de estas instancias que intervienen en nuestro inconsciente con impunidad absoluta. Hay que desmitificar el proyecto de arquitectura y esto se logra hablando del proyecto como experiencia -como oficio, repetimos-.

El presente trabajo

Así, para elaborar este volumen hemos preguntado a nuestros participantes qué entendían por proyecto de arquitectura o que tenían que decir al respecto del proyecto en sentido genérico. Unos, la mayoría, nos ofrecieron sus opiniones en directo, de viva voz; otros lo hicieron por escrito, y algunos hubo que lo hicieron de las dos maneras. Cuando las opiniones se dictaron en público, lo

que hicimos fue recoger las opiniones y el debate a que daban lugar en cinta magnetofónica y transcribirlas posteriormente -la lista de quienes participaron en las transcripciones están aquí por orden alfabético al final de este volumen; y debo decir que sin su labor este trabajo hubiera sido de todo punto imposible, expreso aquí nuestro agradecimiento a todos ellos-.

Algunas de las transcripciones fueron posteriormente corregidas por sus autores -y aquí se transcriben con las modificaciones realizadas- y otras no; en cuyo caso las correcciones las hice yo mismo, escuchando de nuevo en las cintas lo que se habló cuando lo encontré necesario. Digo esto para que, consciente como soy de mi poca facilidad para escribir, no se me atribuya mérito alguno, sino que se reconozcan en mí cuantos fallos pudieran encontrarse en este trabajo.

Las aportaciones que se hicieron por escrito no aparecen en esta segunda edición, aunque aparecían por separado agrupadas todas en el Anexo del volumen original, que esta a disposición pública en los departamentos de Ideación y Proyectos, así como en la Biblioteca de esta Escuela. La decisión de retirarlas la tomamos para conseguir abaratar la edición de manera que su adquisición fuera lo menos onerosa posible. Por último, se da una Bibliografía de aquellos textos que encontramos aludidos y que atañen a la cultura del proyecto.

Quiero decir dos cosas más: la primera que hay contribuciones del primer curso que no aparecen aquí porque se perdieron; no me disculpo: destaco un hecho. Recuerdo dos: la de D. Antonio Fernández Alba (pérdida paliada por el hecho de que volvió a tratar el tema para nosotros en otro curso) y la de D. Gabriel Ruiz Cabrero (perdida definitivamente). Creo que no falta ninguna más. Además no poseemos el calendario de aquellas intervenciones -que he sustituido por mi recuerdo aproximado del mes en que se produjeron-, ni la lista de quienes las transcribieron: de los que recuerdo, he colocado su nombre junto a los demás por orden alfabético; a los que no, les pido disculpas.

La segunda cosa que quiero decir es que, ante el hecho de que no todas las transcripciones han sido corregidas por quienes hablaron, pedimos que no se tome este texto por lo que no es: no es una serie de escritos autorizados realizados por quienes encabezan estas páginas; es, insisto, la transcripción que nosotros hemos hecho de sus intervenciones.

Preguntar es una manera de conceptuar. Descubrir la verdad de los distintos modos de proyectar a la luz de las explicaciónes dadas por sus autores, es el reto que te proponemos con este trabajo.

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

Salvador Pérez Arroyo posee una faceta que me parece importante: el no pertenecer al Departamento de Proyectos quizás sea positivo, porque está descontaminado de sus condicionantes, de su disciplina y de su modo de ver la Arquitectura; ser profesor de proyectos es un hecho que marca en gran medida a un arquitecto. Le he pedido encarecidamente que venga lo más suelto posible para charlar sobre su faceta de arquitecto y sobre los fundamentos de su arquitectura. Cuando quieras puedes empezar.

D. Salvador Pérez Arroyo: Exposición

Me parecía interesante venir sin guión, sin algo muy organizado. Normalmente esta faceta mía de arquitecto la refiero poco y, en todo caso, cuando estoy muy animado y predispuesto..., o cuando escribo.

Coincido con Javier en que, a medida que pasa el tiempo, me considero a mí mismo mas extraño al proyecto tal como se entiende en muchos casos en el lenguaje de la Escuela y en el lenguaje de los arquitectos en general; pero además, en ese aspecto yo pretendo voluntariamente este alejamiento. El Departamento de Proyectos en este momento y en general en casi todo el Mundo. se está convirtiendo en un reducto donde se están condensando casi todas las crisis y las dudas que se plantea la Arquitectura a sí misma y a toda la sociedad.

Leía el otro día una biografía sobre Fuller, y venía a decir que casi todos los adelantos técnicos tardaban 5 años en incorporarse a la medicina, 10 años en incorporarse a la aeronáutica, 20 años al automóvil, y unos 60 ó 70 a la Arquitectura. En los momentos actuales es muy importante para la Arquitectura tener una serie de observadores, de gente al margen, atentos a manifestaciones externas sobre la arquitectura no manipuladas, que no estén dirigidas desde sí misma y hacia sí misma, olvidándose de ese llamado mimetismo, de mirarse en un espejo y considerarse a sí propio y casi no tener en cuenta a la sociedad que nos rodea.

Estamos viviendo un momento muy particular en casi todo. Podemos considerar que el medio está sustituyendo a la realidad, y recuerdo que Sánchez Ferlosio en su libro *Vendrán tiempos peores que nos harán más ciegos* decía "...Existirá futuro el día que los periódicos no lo hayan escrito por la mañana". Porque generalmente el futuro viene también condicionado por el medio de comunicación y de reproducción. El fenómeno es muy complejo, y todo esto no lo puedo sintetizar rápida y menos desordenadamente. Si puedo, tal vez, transmitiros determinadas experiencias personales a la hora de lo que llamaríamos proyectar.

He traído como introducción un texto que entiendo bastante psicoanálitico titulado "**Arquitectura como Obsesión**". A propósito os diría que yo no soy nada feliz haciendo arquitectura, que hago arquitectura porque la tengo que hacer y que esto no es ni muchísimo menos una pose intelectual. Realmente la arquitectura se ha convertido para mí en una pesadilla. Este es un artículo escrito en un momento determinado que tiene ese valor catártico de soltar lo más negativo de lo que en muchos momentos uno puede experimentar cuando proyecta, cuando trabaja, pero también desde ese punto de vista es interesante. Procedo a leeros:

> Mi trabajo se ha ido convirtiendo en una pesadilla. Sin darme cuenta el proyecto es cada vez más un camino doloroso y muchas veces desagradable, en el que la tensión y los momentos obscuros me impiden disfrutar de su pertinente desarrollo, como creo que les ocurre a tantos arquitectos a los que envidio. Trabajo eliminando todo aquello que puede adquirir vida propia, que puede tener un nombre y el resultado adquiere, de este modo, una particular pobreza expresiva. Termino con las manos llenas de sangre, cansado de tachar, asesinar, de hacer desaparecer todo lo que involuntariamente aparece en el horizonte con una cierta pretensión artística. No parecen momentos para hacer arte o para producir una arquitectura pringosa de diseño, de ingenuidad. Si en alguna ocasión se me escapa algo, lo lamento profundamente durante años. No me importa, en cambio, asumir el cargo de la fealdad si es un posible camino hacia una arquitectura más madura, más real, que todavía sigo buscando y no encuentro. Los cortes, los discursos interrumpidos, los aspectos más incómodos o agresivos se han ido sumando a mi arquitectura. En los últimos años, en los que la intensidad del trabajo ha tenido que resolverse con muchos colaboradores, mi actitud ha sido la misma pero he cometido muchos más fallos; censurar a uno mismo es siempre más fácil. He seguido intensamente todos los proyectos como en una partida de ajedrez múltiple, buscando esta característica neutralidad o, en todo caso, de negación de los tópicos de una cultura que me parece que está llegando al límite del aburrimiento y de la cursilería. Las revistas de arquitectura me producen, por la misma razón, una enorme desazón, sufro abriéndolas y lo suelo hacer con miedo por lo que pueda encontrarme en su interior. Después, con frecuencia tardo en olvidarlas. En general, me dejan el miedo del contagio que constato con rabia cuando creo poder pensar libremente. Espero que todo lo que se piensa

publicar aquí no haga el mismo daño. Lo más coherente sería no publicar nada durante mucho tiempo, llenar las revistas de otras noticias igualmente importantes, por ejemplo, la imagen de un viejo acariciando un trozo de pared llena de agujeros o la de un niño pintando con un aerosol un paramento metálico o la simple visión de una ciudad: Estocolmo en los atardeceres de verano ¿Por qué Estocolmo? Tienen más campo los fotógrafos, los teólogos, que los arquitectos; los naturalistas también serían importantes.

Un viejo arquitecto vasco me recriminó un día la ausencia de poesía en mi arquitectura y no fui capaz de responderle. Mi antigua educación me impidió responderle que odiaba mencionar la palabra poesía y, particularmente, aquella con la que él parecía conmoverse. Sentía repugnancia hacia la arquitectura de pretensiones poéticas, no sé si debo sentirme culpable por ello. Aunque lamento con frecuencia mi condición de arquitecto, no puedo librarme del ámbito y padezco también el síndrome de Estocolmo. Dependo económicamente de la Arquitectura, he nacido dentro de ella y me siento preso, acompañado de todos los torturadores de moda: arquitectos poetas, tecnólogos, historicistas o algo así, es decir, aquellos que quieren volver a unos escenarios antiguos, ridículos y depravados.

Sufro aún más con los arquitectos que profesan la arquitectura como una religión y cultivan pupilos para la secta, llenando el panorama crítico de juicios morales y complejos de culpa. En el fondo son sólo vulgares mercaderes que construyen particulares Babilonias y relaciones morales en su propio beneficio, aún a costa de cortar el oxígeno a sus fieles seguidores, de construir arquitecturas coloreadas para ocultar los viejos atardeceres, hacer noche durante el día, cerrar todos los ojos. Educar a sus niños significa tríceps, hacerles comer de su mano como perritos sumisos y obedientes. Vivo obsesionado con escapar. Busco otros mundos más cargados de silencio, menos saturados de redundancia y miseria intelectual. Huir de los intelectuales sin curiosidad, es decir, sin intelectualidad. Respirar aires más limpios, más pacíficos y de mucha menor proyección. Sentir mi vida como una noche silenciosa e íntima.

Comentario: Es un escrito terrorífico.

Respuesta: Terrorífico, sí. Esto no quiere decir que no pase momentos agradables, pero es evidente que estoy viviendo un empobrecimiento de la cultura en general, que se manifiesta en la cultura arquitectónica, entre comillas, precisamente por su pobreza en sí misma, por su obsesión de vivir ensimismada.

Tengo las manos manchadas de sangre. Si, asesino casi todo lo que tiene nombre, lo que se perfila como algo que se parece a algo. Sufro mucho abriendo las revistas de arquitectura, me producen mucha depresión.... ¡No me gusta abrirlas! Me preocupa mucho que me queden las cosas que he visto. Es inútil, en el momento que abro una revista de arquitectura inevitablemente me contamina. Me doy cuenta de que a veces estoy más a gusto leyendo todo lo que es paralelo a la propia Arquitectura, me comunica mucho más. Es evidente que inmediatamente cuando empiece a dibujar se filtrará consciente o inconscientemente algo de lo que está en la revista. Y esto a mí, personalmente, me provoca un rechazo muy grande, porque quizás lo que busco, consciente o inconscientemente, son unos parámetros más esenciales a la hora de proyectar, parámetros que no tengan nada que ver estrictamente con la forma y con determinadas soluciones.

En arquitectura, muchas veces el recurso más fácil y frecuente es el de mimetizarse. Con una presencia de información tan grande, que se convierte en un pequeño rompecabezas o puzzle donde metemos un poco de aquí un poco de allí

¿Cómo pienso o abordo un proyecto?. Primero, procuro hacer una especie de parada dentro de mí mismo y hago una especie de control para ver si han quedado cosas sueltas que habría que eliminar. Lo que empiezo por hacer es intentar detectar aspectos que me gustaría no sacar o ver si realmente me encuentro en una situación que me permita pensar con una cierta libertad. Esto me preocupa mucho.

Como otro aspecto fundamental del proyecto destaco la obsesión por la contemporaneidad. Hay que ser radicales y eso sólo se puede conseguir destruyendo mucho fuera y destruyendo mucho dentro de uno mismo. Realmente, hay que sacrificar muchas cosas de uno mismo y por eso digo que tengo las manos manchadas de sangre; es que todo aquello que surge con facilidad y es detectado en su origen es radicalmente abandonado para que las cosas que salgan no se parezcan a nada. Lo que más me interesa es intentar conseguir fórmulas de uso, de habitabilidad, vamos a llamar, para poder intentar sintetizar algo que es realmente más complejo y que tiene que ver con la cultura contemporánea.

Hay determinados aspectos de la cultura contemporánea que me parecen importantes, realmente decisivos, que marcan nuestra cultura..., por ejemplo la sensación de dominio de la Naturaleza. Esa acción dominadora de la Naturaleza, que es organizadora, ha hecho que ésta como tal, en el sentido que se admiraba y se entendía cuando se empieza a ofrecer la Naturaleza en el siglo XVIII, haya desaparecido ya, no existe dicha Naturaleza, lo que va a existir es Naturaleza ordenada. Esa conciencia de dominio de la Naturaleza y de relación como dominadores de la Naturaleza, me parece importante.

Me interesa, también, la desaparición de todos los aspectos simbólicos de la arquitectura. Es decir, no me interesa ninguno de los símbolos mantenidos y alimentados como en un museo de cera. Esa arquitectura hecha en muchos momentos de referencias directas me parece un gran error. Creo que la arquitectura tiene que ser un soporte lo suficientemente neutro como para

permitir la vida propia del usuario, tanto desde el punto de vista simbólico como el punto de vista funcional. Y que en sí misma no tiene que representar nada, no tiene que buscar más valores.

Estamos viviendo un momento muy reaccionario en la cultura, y creo que tiene su origen en el 68. El movimiento contracultural del 68 produjo la desaparición de la actitud optimista frente a la sociedad y frente al futuro que había desarrollado el neocapitalismo moderno posterior a la II Guerra Mundial. Muchas manifestaciones de optimismo y, más en concreto, el nihilismo mueren enterrados en el 68. Sin duda alguna aquel 68 desde el punto de vista cultural fue una manifestación tremendamente reaccionaria que, sobre todo, llenó de miedos el panorama de la cultura europea... Había que renunciar a todo lo hecho por el Movimiento Moderno, que romper la fe establecida entre la Ciencia, el trabajo anónimo, la industria, la Arquitectura, el diseño industrial... Todo eso desaparece cargado de un gigantesco complejo de culpa que viene de la mano de las manifestaciones, de la especulación que se había producido en paralelo a todos estos movimientos, pero que no era intrínseco a aquellas teorías, ni muchísimo menos. Y esta especulación ha convertido los centros históricos en uno de los fenómenos más sangrantes, desde el punto de vista de destrucción cultural, revestido, eso si, de restauración y de intervención. El 68 una actitud tremendamente pesimista a la hora de producir.

Yo trabajo en un cierto aislamiento y más ligado a manifestaciones extra-arquitectónicas que arquitectónicas puras: Me ha llegado el momento de luchar contra todos los residuos de toda esa reacción cultural que yo creo que es grave. La arquitectura tendrá que convertirse en un objeto de investigación para proporcionar medios de vida y no fines en sí mismo. Todo lo que se está generando en estos momentos se nos va a caer de las manos. Probablemente la llamada buena arquitectura de los últimos años, es cierto que es una buena arquitectura de los epígonos de una arquitectura que ya no va a interesar probablemente cuando realmente cambien las cosas y las coordenadas culturales. Es decir: somos muy buenos con retraso, somos los restos de una actitud cultural que toca fondo y que ha llegado a su fin. Yo creo que una visión más madura nos llevaría a pensar que la arquitectura verdaderamente contemporánea, que incorpore los adelantos que decía Fuller con verdadera inmediatez, no se tendría que notar; no tendría por que tener una expresión formal aparentemente muy distinta, probablemente sería relativamente modesta.

Me decía Sáenz de Oíza "la mejor tecnología es la que no se ve", y yo creo que tenía razón. Pero que exista, que sea soporte de arquitectura, que impregne esa arquitectura y ésta sea un medio que faculte una cultura libre, una cultura dominadora, en los límites de lo posible, de la Naturaleza, de las enfermedades y de cuanto nos rodea. No me interesa la arquitectura que se extrae de las descomposiciones del lenguaje de los lingüistas o de los semiólogos o de...., no me interesa. No me interesa tampoco el análisis semiótico de la arquitectura, no me interesa hablar de distintos niveles de articulación del lenguaje extraídos o transportados a la arquitectura. No me interesan las referencias antiguas. No me interesa jugar a hacer arquitectura neoclásica.

Y es evidente que la tecnología o los avances técnicos producen libertad y el que piense lo contrario pienso que adopta una actitud en ese aspecto temerosa y reaccionaria. Sabemos que la técnica es opresiva, pero no nos olvidemos que mucho más opresivo que la técnica es la esclavitud, y ése no es un invento técnico, que el Hombre es mucho mas peligroso, desde el punto de vista de restringir la libertad, que la técnica. Los discursos contra la técnica propios del 68 son discursos básicamente reaccionarios en mi manera de pensar. Lo cual no quiere decir que tengamos que estar ausentes de cualquier actitud crítica; precisamente los estadios de aplicación y desarrollo de la técnica están fundamentados en el error en no pocos casos. Esto es innegable. Pero lo que pasa es que no estoy pensando a corto sino a largo plazo. Y el fin último de la técnica es aumentar la libertad. Es evidente que sin técnica tendríamos una población mundial mucho más pequeña, y si ya hoy tenemos contradicciones, tendríamos contradicciones de tipo socioeconómico todavía mayores, extendidos a todos los países y no sólo a algunas áreas en estos momentos. La técnica en sí misma produce libertad, alarga la vida, alarga la capacidad de tener sensaciones. Hay que pensar lo que ha sido el período medio de cualquier personaje importante del Renacimiento en donde a los 35 o 40 años se consideraba a todo el mundo, salvo casos especiales, personas fuera de juego. No existían dientes postizos, no existían gafas, no existían audífonos, no existían antibióticos que podían evitar cualquier infección de la infancia y que iban limitando la capacidad perceptiva. Estamos hablando de que si algo nos proporciona el mundo actual es, sin duda alguna, esa enorme ampliación de la vida activa y de la potencialidad de libertad, en una palabra. Otra cosa es cómo se pueda utilizar la técnica después... Y dentro de esa línea es como pretendo trabajar.

Habría que hacer una última mención, a dos aspectos más. Uno, el de la ciudad en sí misma, es decir, el "objeto-ciudad". La ciudad como tal. Entiendo que si hay algo que caracteriza la cultura contemporánea es la capacidad de especialización, y entonces pienso que puede haber ciudades especializadas. No estoy hablando de *zooning* de usos, sino de ciudades especializadas. Venecia, por ejemplo, es una ciudad para taxidermistas, que deben congelarla y mantenerla como una vasija de museo, porque en realidad es todo una serie de estratos de cultura que pueden tener interés en sí mismos. Es éste un ejemplo aislado que no representa ni el objetivo ni el modelo de ciudad de los arquitectos contemporáneos.

Yo creo que la ciudad contemporánea tiene que refundirse y replantearse en base a todos los medios de comunicación y de transporte que realmente seamos capaces de aplicar y tener. La vieja ciudad peatonal, pasados ciertos límites, aparece como un anacronismo. Y cuando proyecto para la ciudad pienso que gran parte de los tejidos de la ciudad, hoy día, ya son tejidos muertos y necrosados aunque estén llenos de gente. Y me parece que todo esto hay que estudiarlo muy a fondo. Creo que la vuelta a los estudios urbanísticos es importantísima y que ha sido y es despreciada por toda una serie de vaivenes. Y aparece de nuevo el 68, en donde a la vez que se niega la ciudad capitalista o neocapitalista de la posguerra mundial se entiende que la arquitectura sólo se salva desde la ciudad, en un concepto de ciudad-pueblo bastante reaccionaria. Se parecen todos los modelos de ciudad con los que se trabaja hasta esos años como propuestas utópicas. Detrás quedan los metabolismos, y el urbanismo se convierte en la disciplina que va a salvar la Arquitectura. Hay un momento de esa politización tremendamente reaccionaria del 68, que va muriendo

poco a poco y entrando en contradicciones al tiempo que es fagocitada por los mismos especuladores que antes hacían la ciudad dormitorio que tanto se criticaba. Estas posturas son fagocitadas por esta misma sociedad y entonces desaparece el urbanista como redentor de la Arquitectura, como la persona que va a dar sentido a la propia Arquitectura y se va desarrollando progresivamente lo que los arquitectos llaman arquitectura de autor. Porque el autor es figura fundamental y no es lo mismo que aquellos objetivos del Bauhaus o de la Edad Media en que el autor tenía un acoplamiento entre sociedad y función tan grande que casi todas las producciones podían incluso no contar con autor alguno. Yo recuerdo haber oído en un fin de carrera una discusión muy violenta con un urbanista de esta escuela que era Emilio Larrodera en que se le dijo "Tu es que has hecho urbanismo porque no vales para otra cosa". Los urbanistas pasaron a ser los que iban a dar justificación a todos los "pecados" de la arquitectura de los 50 o 60. Se pasó de la bendición de los urbanistas a la maldición y en estos momentos creo que casi todas las generaciones de arquitectos que salen de esta escuela salen totalmente alienados, alienados siendo generaciones que tienen mayor cantidad de información.

España por su particular momento histórico ha entrado en un período amnésico. Desde mi punto de vista, creo que esto ha sido uno de los objetivos más equívocos del partido del Gobierno: intentar olvidar la historia inmediata -quizás porque ellos tenían poca historia- y han intentado establecer una visión acrítica de casi todo lo que se está manifestando, fundamental en la arquitectura igualmente.

Lo que en estos momentos entiendo que es fundamental es volver a replantearse analizar la ciudad como una manifestación contemporánea de un sistema de asentamiento, es decir cómo nos gustaría estar realmente, cómo queremos relacionarnos y como queremos soñar. Me parece que esos modelos de ciudad tienen que volver a la mesa y tienen que volver a discutirse. Y desde ese punto de vista, estoy convencido de que el futuro de muchísimas de las cosas más interesantes que pueda producir la arquitectura contemporánea, van a ser aquellos edificios que en sí mismo estén iniciando un lenguaje o una fórmula que tenga que ver con nuevos modelos urbanos. Los modelos de ciudad y los modelos de asentamiento tendrán que jugar con todas esas potencialidades y con todos esos valores, porque todo es para analizar, analizar y poner en relación los descubrimientos científicos con las manifestaciones arquitectónicas, con los objetivos sociales, con una visión crítica que establezca si esos descubrimientos, esos objetivos sociales son o no válidos, es decir que faculte para que la gente se asocie en estructuras de pueblo o en estructuras abstractas. Que faculte para que la gente controle el clima y controle aquellas manifestaciones de una Naturaleza ordenada -como se les presentaba a los renacentistas- como un objetivo a satisfacer en una sociedad masificada. Y sólo se podrán comparar arquitecturas si existen unos criterios de partida que abarquen esos intereses sociológicos, políticos, psicológicos.

En todo este marasmo me muevo yo. Es un poco la situación mía. Estoy construyendo en Cuenca un Museo de la Ciencia, en la parte del centro histórico. Y me estoy encontrando con las actitudes más interesantes y... más contradictorias del mundo. Me he podido encontrar con artistas que ejercen de artistas, su oficio es el de ser artistas, como Gustavo Torner, que trabaja con aceros inoxidables, con resinas... -recuerdo que le ayudé a buscar en una época insectos para embeber dentro de las resinas...- Y el otro día me decía " "bueno, pero pondrás teja en el edificio ¿no?" y le respondí "podré poner un material cerámico que envejezca como la teja"; "No, no -me replicó- lo que a mí me gustaría es que compres teja vieja y que la pongas encima, que realmente se notara que no se ha hecho nada". Así, nos vamos a encontrar con muchísimos artistas que juegan con materiales contemporáneos o aparentemente modernos y que, sin embargo, son tremendamente reaccionarios en su actitud.

A mi me gustaría muchísimo que la arquitectura fuera como cualquier otra cosa. Que la arquitectura fuera..., se manifestara a través del debate ideológico o del análisis de qué es lo que realmente se debe buscar y pretender. Y eso con una aspiración general.

Comentario: Me has dejado muy impresionado. Estaba escuchando y recordaba, en analogía, al Flaubert que en su autobiografía, *Cartas de Eutropo,* habla de su gran tragedia y tu has venido a decir algo por el estilo. Primero, te has mostrado como alguien abocado al sufrimiento, y yo no me lo creo del todo; quiero decir: hay una cierta pasión, porque si no, no sufrirías. Nadie sufre si no tiene pasión.

Respuesta: Ahora ya se ha iniciado el psicoanálisis... (Risas)

Comentario: No, no, me interesa mucho porque esa pasión es activa, y como Flaubert pues puede ser trabajosa. En una Escuela en que se premia a la persona que tiene la facilidad de mimetizar cualquier cosa, es decir, de absorber cualquier cosa que se le ponga delante sin ninguna dificultad... Ese es el tío de talento en estas escuelas.

Has dicho otra cosa que a mi me ha parecido muy significativa: para justificar esa gran carga de inquietud haces una crítica a lo que hay fuera, y te das cuenta de la frivolidad y de la culpa que hay detrás de esa frivolidad, pero te la echas a ti también

Respuesta: Si, si...

Comentario: La otra cosa, es que podrías desembarcar en un escepticismo. El escepticismo es una cosa bastante neutral y clara, no tienes por qué creerte nada pero tampoco tienes por qué renunciar a las facultades que tienes. Es decir, si hay una cosa que se parece a lo que has hecho y no puedes evitarlo, tampoco tiene que ser como para que lo deseches. Eso lleva a una cosa oculta en el discurso: ese proceso de proyectar tiene que ser terrible porque tienes que dibujar, primero, verlo, una vez que lo ves, rechazarlo, tiene que haber unos mecanismos de autocensura. Hay una negatividad reactiva terrorífica que es parecida a la mística de algunos maestros.

Después has hablado de lugares nuevos en la ciudad y, más en concreto, la desmitificación de la ciudad. Ahora es imposible, desde ese punto de vista, es prácticamente imposible hacer una filosofía o un razonamiento, estar en la negatividad de la negatividad, la negatividad absoluta ¿no? La búsqueda por la negación radical de todo lo que aparezca, o por la sospecha de que aquello que aparezca esté contaminado, es una cosa terrible.

Respuesta: Vamos a ver... Si yo tuviese que curar a alguien con jeringuillas..., en realidad a mí me interesan sólo las jeringuillas, las más modernas posibles, y me gustaría que no estuviesen contaminadas de nada, o sea, me gustaría que no hubiese ninguna referencia formal.

Comentario: Yo eso lo comparto también.

Respuesta: Es decir, entiendo que me interesa más el medio que el fin.

Comentario: Has hablado algo así como de buscar objetivos generales, fórmulas de habitabilidad, como ciertas pautas ya aprendidas que sirven para rechazar al mismo tiempo y para eludir esa confrontación. Cuando coges un papel y un lápiz ¿qué haces?.

Respuesta: Yo tengo 3 ó 4 salvavidas como todo el mundo. Por ejemplo, qué le gustaría ver a ese señor desde dentro; cómo vería el exterior; cómo debería ser el almacenaje de sus objetos; como accedería; qué orientación tendría para unas cosas y para otras; cómo entrarían las plantas en su casa... Pero si yo pudiese hacer una arquitectura así, sin llegar a hablar de arquitectura eso sería lo más interesante. Eso es lo que a mí me gustaría. Tu dices arquitectura invisible, bien es una manera de entenderse.

Comentario: No se puede hacer una arquitectura que tienda a desaparecer de entrada y te permita que ese gran drama de adaptación lo hagas con toda libertad, es decir, sin esa sensación.

Respuesta: Yo he pretendido dar este aspecto negativo y obsesivo, pero aspectos positivos algunos hay. Yo no vivo la arquitectura plácidamente, ésa es la verdad. Pero entiendo que hay referencias. Una arquitectura que sea un soporte neutro dentro de los monstruos personales de cada usuario me parece una buena arquitectura, per una arquitectura que en sí mismo sea monstruosa porque ya tenga una codificación, una destrucción, una simbología, un no sé qué..., está usurpando el lugar de los monstruos personales del usuario. Si nosotros pudiésemos tener una arquitectura de paredes blancas donde fuera posible colgar nuestros propios monstruos, estaríamos haciendo la arquitectura que me parece interesante. La actitud del arquitecto que va a rellenar de monstruos al usuario y además le va a condenar de por vida a vivir en esos monstruos que le son ajenos, eso me parece muy negativo. A partir de ahí, ya no se trata de destruir algo porque se parece a algo. Me cuestiono un poco más cómo investigar, cómo buscar, cómo generar esos aspectos neutros incluso asumiendo la fealdad como un objetivo poco importante en determinados momentos, no como un objetivo sino como un resultado intranscendente.

Comentario: Sería interesante llevándolo al límite. Lo que has venido a decir sería precioso en el límite, es decir, en cuanto reconozco una cosa que se parezca a otra, corto y ..., a por otra.

Respuesta: Si. Tenía aquí escrito eso de que tengo las manos manchadas de sangre porque ha habido temporadas en el estudio de mucho trabajo y termino con las manos llenas de sangre, cansado de tachar, asesinar y de hacer desaparecer todo lo que involuntariamente aparece en el horizonte con una cierta pretensión artística... He tenido épocas de estudio de hasta 20 arquitectos..., era entonces un pasearse por las mesas asesinando. Asesinando porque las rtendencias inmediatas de mucha gente era soltar todo esto, ese equipaje que realmente existe y que se dispara inmediatamente. Existe, estoy convencido, una cierta inmovilidad en la gente. Digo a casi todo el mundo que trabaja conmigo "...si no asesinas a tus hijos no serás nunca bueno". Por leyes psicoanalíticas son los hijos los que asesinan a sus padres, pero les decía que no puedes quedarte contento con lo que tienes hoy en el tablero cuando lo ves mañana por la mañana.

Comentario: El año pasado leía un libro llamado *Lo real y su doble. Un ensayo sobre la ilusión* y una de las cosas que criticaba violentamente era esa ¿por qué una absolutamente decidida y convencida de que la realidad tiene que coincidir con la idea que uno tiene de la realidad, no puede admitir que la primera cosa que le salga es la mejor cosa que le puede salir?. Una pregunta curiosa. ¿Por qué esa sospecha terrorífica hacia la primera cosa que se te ocurre?.

Respuesta: Pero yo no sospecho en abstracto, yo sospecho en concreto. Pueden haber salido primeras ideas que estén muy bien. Yo no desconfío de las primeras ideas.

Comentario: Entonces como Flaubert ¿haces una cosa y te salga como te salga tu la sometes a prueba. Objetiva, lo más objetiva que puedas y si falla la prueba no te sirve Y... volverá a salir como salga?. Pienso que las cosas no son sospechosas por el origen de donde proceden sino exactamente por lo que cumplan, por el papel que cumplan al final.

Respuesta: Lo que pasa es que yo no creo que se pueda transmitir arquitectura a través de las formas.

Comentario: Pero todo son formas...

Respuesta: Al final la materialización sí, pero no el lenguaje de comunicación.

Comentario: El formalismo es repugnante.

Respuesta: Pero no el lenguaje de comunicación.

Comentario: Ahora es inevitable la forma.

Respuesta: Es inevitable, es como decir que la palabra escrita se tiene que escribir. Sin embargo, sabemos leer entre líneas. Si por el contrario, si lo que se está transmitiendo es una formalización sin lectura entre líneas, porque no hay nada mas detrás, eso es lo que yo persigo.

Comentario: Sabemos hoy en día que la lectura entre líneas no depende del objeto sino del que está leyendo. Porque siempre, dependiendo de tu actitud como lector o como observador de una cosa, la lectura entre líneas es tu propia proyección; es decir, tu interpretación del fenómeno.

Respuesta: Solo podemos pensar que existen unos mínimos parámetros de acuerdo, porque si no estaríamos locos..., no estaríamos aquí hablando. Hay como algunas pruebas semiobjetivas de fuego que tienen que ver con los valores contemporáneos en cada momento histórico de la cultura

Pregunta: ¿No crees que haciendo el esfuerzo terrorífico en esas tareas de ir analizando y depurando lo que te va saliendo, es un trabajo de investigación absolutamente básico, que se podía legar? A lo mejor es más importante que la propia obra terminada..., aunque sin la obra terminada no serviría para nada.

Respuesta: Estoy de acuerdo contigo. El proceso es en sí mismo muy interesante, como lo es discutir, como lo estamos discutiendo aquí ahora, incluso sin conclusiones, porque no puede haberlas. Creo que la cultura arquitectónica es una de las culturas más reduccionistas que en estos momentos existe y de hecho creo que está desfasada de los acontecimientos mundiales. Está desfasada por completo, no hay permeabilidad, porque entiendo que el papel del arquitecto tal y como se sigue entendiendo es un papel a extinguir, un papel que debería integrarse en otros sistemas de producción.

Comentario: El otro día leí yo que Kandinskji, en uno de los últimos catálogos para una exposición suya, hace la siguiente reflexión final "Hoy estoy pensando si he hecho alguna vez un cuadro, dos cuadros,...hoy pienso, con una perspectiva de haber hecho montones de cuadros, que siempre he hecho el mismo cuadro"... Toda la vida haciendo el mismo cuadro, cambiando los parámetros, cambiando el lenguaje constantemente..., pero no he hecho nada más que una obra. Es una cosa absolutamente terrorífica. A lo peor, todos estamos haciendo todo el rato el mismo edificio, y estamos luchando para conseguir que ese único edificio que tienes en la cabeza se ajuste realmente a ciertas referencias externas

Respuesta: Sí, sí, ésa es la condena. Me parece que la arquitectura tiene un salvavidas importante que es su exigencia de funcionalidad. Creo que esto es un factor diferencial tan importante que probablemente la arquitectura acabe recorriendo caminos muy independientes de las demás artes. Quizás si el momento actual es reaccionario es porque se intenta englobar la arquitectura en el mismo plano que las otras manifestaciones artísticas no siéndolo. La arquitectura ya no es pintura ni debe serlo

Comentario: Sí, en el diagnóstico estoy de acuerdo. Lo que me preocupa es el modo de administrar, personalmente, frente al papel, esa inquietud. Porque esa inquietud te puede durar toda la vida.

Respuesta: Puede que el medio venga a salvarme algún día. Puede que los acontecimientos y la evolución de la sociedad sean tan maravillosos y tan fantásticos que algún día pueda proyectar sin tensión.

Comentario: El escrito que nos has leido no lo podrías haber hecho si eso te anulara. Si no te anula es porque tienes otra visión más positiva. Dicho de otro modo, aunque la actitud, como en el caso de Flaubert, sea tan crítica, tan autoanalítica detrás había algo positivo aunque no lo pudiera formular.

Respuesta: Todas las personas que no aceptan las metodologías establecidas y convencionales es porque tienen la visión optimista de que pueden encontrar algo. No hay nada peor que esa visión, no hay nada más temeroso y más pesimista que coger el camino convencional. Me da la impresión de que el único camino posible para todo un número inmenso de arquitectos, con una gran cultura arquitectónica, como son casi todos los que salen en estos momentos de esta Escuela, pero generalmente muy pobre en otras áreas, es el cambiar su actitud; igual que entiendo que es un verdadero disparate estas defensas profesionales a ultranza que está representado el Colegio de Arquitectos que consiste en que el arquitecto es el artífice controlador de tanto que, al final, es el pararrayos de todo. Si el arquitecto no es valiente, si la educación que se le da al arquitecto no es una educación en ese aspecto optimista, insisto, capaz de bajar a la arena y mezclarse con casi todas las disciplinas complementarias... Si sigue encerrado en el control de un proceso con un sistema que le dio el XIX, es una profesión que sufrirá muchísimo, se extinguirá, será rodeada y asediada como un enemigo a batir, y además será estéril en muchos huecos. Y aparecerán todos estos estereotipos a los que estamos tan acostumbrados.

Comentario: Estoy de acuerdo.

Comentario: ¿Cuándo planteas el trabajo del arquitecto al pensar sobre la ciudad. Para plantear el urbanismo, si es que se plantea, tiene que ver más la relación puntual?.

Respuesta El edificio no vale, esto es evidente. No es significativo en la ciudad, bajo ningún punto de vista, que tal esquina esté resuelta del mejor modo por el mejor arquitecto del Mundo. La ciudad como entidad es algo más que esto. No es fácil pensar que pueda haber obras aisladas que reorienten la ciudad. Puede mucho más el interior de la ciudad y el modelo de ciudad existente donde se está trabajando. Cuando digo replantearse la ciudad, entiendo que en la ciudad existente, en estos momentos, hay que asumir toda una gran serie de contradicciones de uso que en realidad limitan el lenguaje. Es inútil hacer discursos radicales en una ciudad igualmente rodeada de convencionalismos urbanos de siempre que representan la visión histórica de la ciudad. Lo que parece importante es que el arquitecto como soporte de partida, pueda clarificar cuáles son los objetivos de la ciudad futura y cómo puede evolucionar. Hay que considerar cuál es el papel de los objetos dentro de la ciudad....

Comentario: Tiene que ser un arquitecto radical....

Respuesta: Creo que el arquitecto se ocupa de los modos de habitar, de los modos de implantar, pero debería conocer los modos de comunicar, los modos de transportar... Creo que el arquitecto está preso en la ciudad igual que el ciudadano, y el arquitecto tiene que hacer una arquitectura prisionera de la propia ciudad. Y la ciudad manda más que el arquitecto. Por eso entiendo que pensar sobre los asentamientos, pensar sobre las agrupaciones, pensar sobre los modelos en general de ciudad, de relación humana es un aspecto vital. Todos los modelos arquitectónicos al final echan un ancla en un modelo de aproximación a la ciudad, porque la ciudad es también aproximación a la casa. Sería óptimo para un arquitecto cuando coge un lápiz que realmente estos problemas a nivel de agrupación, de asentamiento, de comunicación, etc... existieran, por lo menos con una idea de resolución, porque tendríamos una idea de qué papel cumple el edificio dentro de esa idea. En estos momentos estamos viviendo simple y llanamente la superposición de estratos de cultura en un régimen desordenado de acumulación, ni más ni menos, y sobre todo muy antiguo como concepto.

Pregunta: ¿Cómo conseguir a través del proyecto aminorar estos tiempos de incorporación de los avances científicos a la arquitectura? En mi opinión, los períodos de adaptación parecen opuestos o contrarios al número de personas que han de intervenir en la propia incorporación. Si en la farmacia o en la medicina estos tiempos relativos son cortos se debe a la cantidad de personas tan pequeña que intervienen en el proceso y conforme somos más los que tenemos que adaptarnos a esos cambios tecnológicos los tiempos se alargan. No digo que sea malo sino que es así...

Respuesta: Yo creo que es así. Volviendo a que el encastillamiento de la profesión provoca su atraso. Mientras no exista una estructura social que permeabilizando la profesión permita que cada cual vaya asumiendo esas responsabilidades... Yo visité la estación de Londres en construcción y recuerdo que había, por ejemplo, una arquitectura que la única función que cumplía en la obra era almacenar el material que llegaba, numerarlo, tenerlo controlado para que no se deteriorara y programar los diagramas de colocación... Uno lo que se encuentra es que estas sociedades que son mucho más profundamente democráticas, menos jerarquizadas, en el fondo, lo que tienen es una estructura civil potentísima que hacen que inmediatamente puedan acceder sin grandes riesgos a la realidad de la construcción con mayor velocidad las cosas que existen en el mercado, porque la estructura lo permite. En el caso español no; en el caso español el arquitecto es Dios, y como el arquitecto es Dios tiene que conocer el contenido en carbono del acero inoxidable que le colocan. Entonces esta estructura jerarquizada nuestra es el primer obstáculo, para que se de una innovación sólo existe una solución personal la de que el arquitecto arriesgue. Pero el riesgo tiene un precio. Llega un momento en el que te cansas de arriesgar, te vas cansando cada vez más. Lo que no puedes hacer es decir ¡no!, yo no puedo estar respondiendo desde mi pequeño estudio, que al fin de cuentas es un estudio artesanal, a todo lo que está saliendo a la calle, no puedes, no hay estructura para eso. ¿Cuándo se permeabilizará y se minimizará ese período? A medida que el arquitecto sea uno más con una función determinada y entonces es posible que todo funcione mejor.

Comentario: A propósito de la neutralidad...

Respuesta: Evidentemente si nuestro discurso es neutro estamos fomentando la libertad de expresión. Si nuestro discurso es menos neutro estamos imponiendo una visión. El arquitecto tiene en sí mismo una potencia opresiva muy grande porque es el controlador de un bien indispensable, y puede ser realmente una especie de gran dictador de los modos de vida y de uso. Y es evidente que esa preocupación por la neutralidad es en el fondo un mayor respeto hacia el usuario.

Yo creo que el vacío, el silencio, colaboran a cierta desintoxicación. Creo que en ese aspecto, estas casas con *horror vacui* lo que materializan es el tremendo miedo hacia la vida, hacia todo lo que está fuera, y se intenta construir un pequeño nido, un refugio con todos los fetiches, como amuletos que nos quitan el miedo. Entonces el vacío, el silencio, pueden ser catárticos, pueden permitir una cierta expresión aunque den también una cierta angustia.

Comentario: A lo mejor es así. Si algo hay inimaginable es la ciudad. La ciudad no es producto nunca de la imaginación es producto de la voluntad. Y luego, la ciudad no es para ser feliz, la ciudad la construye la sociedad para ser inmortales, o sea para preservar la sociedad, y esto es de Savater.

Respuesta: Estoy de acuerdo.

Por otra parte, la arquitectura no la hace el arquitecto, porque las ciudades sin arquitecto se parecen a las que tienen arquitecto, si uno analiza entre líneas. ¿El núcleo de arquitectos es un núcleo reaccionario?. Sí, es un núcleo reaccionario, como no lo va a ser si está también enquistado, y además tiene muchísimo miedo, miedo corporativo a que sus prebendas sean invalidadas. Entonces va directamente dirigido a ser uno de los núcleos reaccionarios, culturalmente hablando. El mercado puede ser una salida, y después habría que asumir muchas contradicciones.

Además, yo creo que es sintomático que los sectores más desprotegidos, los sectores con más miedo del exterior, tengan que vivir rodeados con mayores referencias convencionales y clásicas. Una vez que el intercambio físico desaparezca, el trabajo en casa, el trabajo en tu núcleo de asentamiento revolucionará todo el urbanismo, todo..., cambiará el sentido de valor de uso, valor de cambio, valor de mano de obra, o sea todo, las clases sociales desaparecerán en su perspectiva actual, aparecerán otras clases sociales ligadas a otros poderes, se producirá una revolución tremenda, desaparecerá el significado simbólico de la ciudad, desaparecerán los edificios simbólicos, nos veremos de otro modo. Y probablemente en ese momento, liberados de nuestro torturador que es la ciudad y con la nostalgia del síndrome de Estocolmo, a lo mejor empezamos a descubrir otros modos de vida que son tremendamente interesantes, como son la Naturaleza controlada....

Comentario: Hace unos años en Europa, la crisis ideológica lleva directamente a pensar en la polis como fundamento de la reflexión política, al margen de ciertas ideologías..., y empieza a aparecer un concepto que es una utopía "la Europa de las Ciudades", donde hay que distinguir el destino de cada una de ellas y se empieza a desarrollar esa utopía del nómada, desvinculado del lugar para poder trabajar y que va recorriendo el mundo en la medida de que cada ciudad le ofrece un determinado aspecto que de alguna manera, si es bien reconocido y bien planificado desde el punto de vista de *marketing*, podría ser una cosa importante. Esa es una de las utopías que queda por ahí suelta ¿no?.

Otra cosa que quería decir: América tiene desde mi punto de vista, que siendo el paraíso y sabiendo que es el paraíso no puedas vivirlo como paraíso, porque la felicidad no la dan las cosas, sino que la felicidad se lleva. La felicidad es un concepto equívoco como dice Sabater. Las arcadias felices no han funcionado nunca. Este verano leí una novela en inglés, una cosa preciosa, que se llamaba *Arcadia*, que es la historia de un rico explotador, soltero, viejo, tiene tanto dinero que no sabe lo que hacer y convierte aquello que es suyo, que es el mercado de una ciudad, y que es donde se ha hecho de oro, controlando a todo el mundo, convertirlo en el sitio más fantástico, el que ha soñado toda su vida, y hace un monstruo claro; a todo el que vive allí lo hunde en la miseria, pero es feliz pensando en que lo está haciendo, eso sí. Entonces, creo que lo que hay que revisar son todos los mitos en los que estamos. Lo más crítico es que estamos asentados en una serie de mitos que han llegado a ser inconscientes, que pasan desapercibidos en todas nuestras conversaciones que están detrás de todo..., y que no tenemos capacidad ni siquiera para ponerlos entre paréntesis.

Respuesta: Eso lo planteo..., eliminar esos mitos, esos fáciles salvavidas.

Comentario: Hay un libro muy bonito que se llama *Los no lugares*, donde se habla de los lugares neutros, donde se explican exactamente todos estos sitios como sitios específicos de nuestro momento..., donde justamente es el rótulo el objeto, no el espacio, que da carácter a estos sitios. La gente va allí a emborracharse o a perderse en ese tipo de situación. Y ahora, hay no-lugares ¿No?.

Respuesta: Sí, hay no lugares,

Comentario: Es un concepto etnográfico, ¿no?.

Respuesta: Sí, y es importante. Pero cuando yo hablo de neutralidad, hablo de eliminación de símbolos no asumidos, es decir, simplemente impuestos por la costumbre o no aceptados políticamente por la gente. La diferencia entre esta actitud y otras actitudes es, primero, que es crítica; segundo, que es optimista; tercero, que no cree que se tenga que aceptar lo establecido. Es una actitud general que toma determinados caminos, pero esos caminos son ya una dirección... Yo estoy por agradecer que me hayais permitido hablar de cosas tan transcendentes, porque nunca puedo hacerlo, estoy más ligado a problemas del material. Es una ocasión fantástica.

Comentario: Pero al final no nos has contado lo que haces con un papel y un lápiz.

Respuesta: Eso hay que verlo, es complicado. Ahora mismo yo suelo trabajar con las personas que tengo confianza dibujando a mano alzada, pensando ideas, preparando croquis, etc... Todo aquello tiene un reciclaje típico, de que encaje o no con unos objetivos de partida y después tenemos ahora mismo, ahora estamos trabajando siempre con pequeña maqueta y después fotografiamos con grandes angulares. Yo he abandonado las tres dimensiones por ordenador. Siempre trabajo en el estudio con grandes angulares -de 28mm para arriba- dentro de la pequeña maqueta, conseguimos unos resultados bastante interesantes y después manipulamos esos diseños, fotomontando con escáner... Entonces, trabajamos con pequeñas maquetitas, hemos vuelto en el estudio a tener una zona de tijeras, cartulina y laboratorio fotográfico. Entonces es un poco esa dinámica. Pero partiendo de los objetivos que decía antes, de los que te crees que sales desinfectado...

En principio, me gustaría que el coloquio no se dejara para el final sino que se hiciera a lo largo de la conferencia. También quisiera apuntar que yo no soy un erudito, no sé nada de libros, he leido algunos, más bien pocos, porque me aburren extraordinariamente los libros que escriben los arquitectos.

Desde mi punto de vista, el venir aquí es por una deuda que tengo con la Escuela. Cuando yo estuve aquí me aburrí muchísimo, me enseñaron más bien poco -creo que ha mejorado mucho esta Escuela-. La realidad es que no sentía un gran cariño por la Escuela, y como tampoco he sentido ninguna vocación por la enseñanza, me he negado reiteradamente a venir a la Escuela, por muy pesados que se pusieron Luis Moya, Victor D'Ors o Alejandro de la Sota. Ahora en mis años finales, si algo de lo que sé os puede servir... Además veo ese *maremagnum* tan tremendo de revistas...

Os daré cuenta de cómo he aprendido a ser arquitecto, porque una cosa es tener el título de arquitecto, otra ser arquitecto y otra decidirse por ser recaudador de contribuciones. Porque, hoy en día, muchos encargos se producen como necesidad de cumplir unos requisitos legales y no como necesidad de tener arquitecto. Debemos ir acostumbrándonos a servir para algo.

Antes de salir de la Escuela, el Movimiento Moderno que entonces le llamaban *funcionalismo, racionalismo*..., me había hecho cierta ilusión. Pero, de pronto, parecía que aquello no iba con el tiempo aquél de las grandes dictaduras. Llegó un momento en que no sabía por donde tirar. Eramos muy pocos y había muchas cosas por hacer, así que empecé al mes de concluir la carrera. A los tres meses debía hacer una obra estatal, no tenía ni idea y no sabía por dónde tirar... Entonces se trabajaba sin contratista, directamente con la Administración. Había muy pocos ejemplos de arquitectura racionalista, pero se veía algo de los italianos del Novecento, cuando los arquitectos eran bastante buenos y los fotógrafos bastante malos. Se trataba de un clasicismo estilizado con una serie de arquitectos realmente notables como Terragni, Libera, Moretti, Gio Ponti, etc. Así pensé que lo importante era conocer al padre de la criatura, así que me puse a estudiar el Cinquecento. Por esa época hice la iglesia del Espíritu Santo; entonces no había hierro así que aprendí un montón de albañilería, hice unas bóvedas vaídas muy grandes, unos lunetos... Aquí me metí de lleno en la construcción, lo que me daba una fuerza impresionante para enfrentarme a la arquitectura y, en general, me ha dado un muy buen resultado posterior. Yo no he tratado la arquitectura desde la teoría. Aquí coseché mi primera bronca, con el obispo de Madrid por ser muy moderno, así que no fui ni a la inauguración. (risas)

Luego me encargaron el edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Quedó bastante bien, gustó mucho y quedé como un arquitecto moderno. Así que pensé que por ahí ya no iba a ninguna parte. En el transcurso de estas obras, de 1.942 a 1.945, me encargaron los del CSIC ir a Granada a ver unas humedades -cosas de poco- que habían salido en la Casa de Chapí, que había restaurado maravillosamente D. Leopoldo Torres Balbás, quien había sido profesor mio. Allí encontré el Palacio de Carlos V y la Alhambra. El palacio de Carlos V de Machuca me entusiasmó, me pareció francamente bueno; de hecho creo que es el mejor edificio civil del Renacimiento Italiano que hay en España.

Al reflexionar después, pensé que habíamos despreciado el Racionalismo y el Funcionalismo. Así que me puse a estudiar los edificios de los señores más punteros en esta corriente: Le Corbusier y Mies van der Rohe. Pero tuve cuidado, porque los arquitectos estrellas hacen cosas muy especiales. Estuve en Suiza, en Marsella, Chigago..., Fui a ver la Farnsworth..., analizando sus contradicciones. Y vi que a aquellos señores les importaba un rábano dónde colocaban aquellos edificios. Pero lo que me terminó de liquidar el Movimiento Moderno fue ver que a Mies van der Rohe le habían encargado unas oficinas en Cuba y un museo de arte contemporáneo en Berlín y lo había resuelto con la misma pieza... Me pareció muchísimo mejor arquitecto que Le Corbusier, pero me pareció que aquello no servía humanamente. ¡Y eso que Mies me parece el mejor arquitecto del siglo XX !

Así, me iba desinflando de la arquitectura del Movimiento Moderno y como ya estaba totalmente desinflado de la anterior, pues me iba quedando sin aire... (risas). De modo que entre el 47 y el 48 hice unas obras que yo llamo de desorientación y casi se me quitaron las ganas de trabajar. Pensé que la esencia de la arquitectura es el espacio, no lo que lo rodea. Así que me fui a ver la Alhambra..., que ha sido mi maestra. Después, entendí que era importante conocer la arquitectura japonesa, sobre todo la popular. Estaba haciendo en Valladolid una obra para los dominicos, así que hablé con el provincial y me marché a Manila. Viajé luego a Tokio y me alojé en un hotel exclusivo para japoneses y palpé toda la belleza y sutilidad de la arquitectura japonesa, sobre todo la popular como decantación de una necesidad de espacios que se va creando poco a poco. Me refiero a la casa popular japonesa, ésa que han olvidado los arquitectos japoneses; se conoce que les sabía a poco...

Con ese aprendizaje estaba en condiciones de seguir adelante. Entonces me encargaron el Instituto Laboral de Daimiel y me organicé un plan para hacer un proyecto. Consideré las orientaciones de las aulas, laboratorios y talleres...

Después me encargan el Instituto Cajal de Microbiología y me dan una bolsa de viaje para recorrer sitios con laboratorios en que se estabulaban animales. Fui a París, a Basilea, Copenhage, Estocolmo, Amsterdam... Llevaba suficiente dinero, así que iba a ver los edificios y los estudiaba. Un día, camino de Copenhage, me paré en Göteborg -ya había visto la obra de Asplund y me gustaba- Me encontré que la arquitectura más seria que veía era ésta de los nórdicos y, en particular, la de Asplund,

en la que vi una arquitectura actual que respondía a necesidades reales de una forma francamente bonita (eso no lo lograba la arquitectura de Le Corbusier). A mi Asplund me enseño muchó.

Así que, a través de estas experiencias, me fabriqué un itinerario mental para hacer proyectos, que es el que vengo a explicaros aquí. Y consiste, primero, en no pensar en nada, poner la mente en blanco, estudiar el programa -consultando si es preciso a un especialista- desmenuzándolo, y éste programa te da las necesidades de unos espacios que ya puedes situar en un organigrama e, incluso, cualificar volúmenes y superficies. Esto reponde a lo que yo llamo la primer pregunta, el ¿para qué sirve esto?. Después paso al ¿dónde? a eso que les falta a los del Movimiento Moderno. El dónde te obliga a ver lo que tienes al lado, no para copiarlo sino para tener en cuenta lo vecino y sus condicionantes. Dentro de este proceso, aún no he cogido un lapicero... Entonces paso al ¿cómo? Sé que tengo unos conocimientos prácticos y técnicos, pero también un dinero para realizar la obra...

Dejadme hacer una disgresión: cuando conocí lo que era el hormigón pretensado -comenzaba la técnica en aquellos momentos- me pareció el medio ideal para hacer arquitectura... A los doce años me llamó D. José Calavera y me dijo que a los arquitectos no les había interesado esta técnica, que a ninigún arquitecto se le había ocurrido introducirse en el hormigón pretensado... No me lo explico... Lo digo para que os animeis (risas).

Un día, un arquitecto me preguntó si yo era un inventor y le dije que sí ... (risas). ¡Vamos, porque yo creo que lo soy y que la creación arquitectónica es una verdadera creación! En fin, que lo de la mente en blanco funciona... Aunque yo imágenes tengo muchísimas, todas las revistas que me llegan las leo, aunque no las leo... Pero en principio yo no quiero saber nada. Creo que yo no he copiado de ninguna parte. Conviene no estar al día aunque conviene enterarse. Yo me aferro muchísimo al programa que me dan y cuantas más pegas tiene, mejor, porque eso me condiciona.

A partir del cómo, empiezo a dibujar y me sale un monstruo o varios monstruos..., y voy descubriendo un poco como es el edificio, porque tengo facilidad para verlo enseguida..., veo como puedo sacar punta al edificio. Dibujo no una cosa concreta sino la idea de todo eso, si se puede dibujar porque yo no tengo ni tecnígrafo en mi tablero, tengo solo un doble decímetro y..., voy con la ilusión de ver qué sale.

Una cuarta fase sería un no sé qué (risas), cuando ves que le puedes sacar un buen parecido estético a tu hallazgo... Y esto quizás tenga que ver algo con lo de Vitrubio...

¿Qué pasa entonces? Yo digo que la erudición que yo tenga no es que me sirva, pero no me estorba. Queramos o no, tenemos una borrachera extraordinaria de formas y de figuras y corremos el peligro de agarrarnos al cilindro como el Botta ese... (risas) Además es que los fotógrafos son buenísimos...

¿Qué inconvenientes tiene este método que os digo? Primero que vosotros teneis una manera de sentir, un temperamento que es común a todas las cosas que haceis, pero cada cosa en particular no, es diferente a las demás. Aunque tú en el proceso realmente te has divertido muchísimo. Otro inconveniente es el número de posibilidades que hay: a los clientes les explico que la posibilidad decimocuarta es mejor que la decimotercera, que las soluciones son abiertas, pueden variar hasta que consideres cerrado el proceso. Un tercer inconveniente es que este sistema requiere mas trabajo, pero es un trabajo muy eficaz... Un cuarto inconveniente es que si salen formas y aspectos no conocidos, el público lo extraña y a los críticos los descolocas y estos señores no están dispuestos a descolocarse. Un quinto inconveniente es que quien inventa algo está condenado a morirse de hambre, fijaos en como acabó Julio González o Modigliani o Rothko o... No sé si os puede interesar. Ahora te has quitado, por lo pronto, problemas de estilo y te diviertes.

Al arte se le ha dignificado, se le ha dado una categoría cultural y económica propia de una época en decadencia. Y creo que el arte está fuera de sitio, el arte no puede crearse es un subproducto, ésa es mi teoría, el arte procede de algo, es un valor añadido. En este momento estamos deshumanizados.

Comentario: Estás manteniendo una postura ética. Algo así como que el arquitecto no debe buscar la belleza ni de ningún logro, el objetivo es la búsqueda de la honradez.

Respuesta: Y lo demás vendrá... Si tienes realmente algo que decir. Teneis que ir por otro lado menos coger revistas.

Pregunta: Respecto al cómo, la manera de construir ¿cómo entra en el proceso? ¿en la funcionalidad hay algo de construcción perdida?

Respuesta: No, no. En el proceso entra a partir de que conozcas qué espaciós vas a necesitar, cómo vas a cubrirlos y cómo funcionan, además del dinero con que cuentas y de las posibilidades técnicas de cada caso. Yo tengo las soluciones desarrolladas para cada distinto caso... He patentado unas treinta cosas

Pregunta: En la etapa del cómo ¿no sería bueno estudiar los proyectos, las obras de los maestros... y ver qué te comunica ese espacio y aplicarlo a tu edificio?

Respuesta: Pero las mejores estructuras, prescindiendo de las formas. Yo lo que necesito en ese momento es cubrir espacios. Yo he estudiado muchos edificios. Pero, si lo haces, tienes que ponerte en negativo. Así lo hice para ver el Banco de Hong Kong de

Foster, que a mi me parecía una persona seria, y aquello resultó ser un desvarío decepcionante, no había nada de arquitectura allí. No hay más que hierros cruzados y mesas puestas de cualquier manera. Es de espanto, de espanto... La visión lejana es la de un aparato topográfico antiguo puesto como arquitectura y los espacios internos no valen nada. Y la estructura técnica planteada..., es mentira. Foster expresa tener allí un conocimiento magnífico de la estructura aeronáutica que, dicho sea de paso, es la contraria de la arquitectónica. Desde un punto de vista arquitectónico usa una estructura aeronáutica.

El arte creo que tiene dos componentes, uno consciente y oto inconsciente muy grande. Sin factor inconsciente no hay expresión de sentimiento.

Pregunta: Usted habla de una situación actual decadente ¿Qué puede hacer el arquitecto entonces?

Respuesta: Si a mí me preguntan si la arquitectura actual me gusta, respondo que me parece peor que nunca, pero hay que reconocer que como arquitectura de su época ha cumplido su misión. De una manera inconsciente los arquitectos están cumpliendo con su deber, Gehry incluido. Esta época se estudiará como un punto negro y una de sus expresiones es la arquitectura.

Para hacer mejor arquitectura tenemos que empezar por hacer otra sociedad. Hemos llegado al final de algo que comenzó en el siglo XV en ciencia, en arte y en todo. Y estamos en la época más ecadente de esta parte de la Historia. Tenemos una técnica y unas posiblidades mayores a las que tenían otros para presentar formas arbitrarias y eso es lo que estamos haciendo: nos estamos permitiendo mas lujos de decadencia... Y lo que hay que hacer es ir a una arquitectura original, esto es, que parta de los orígenes, conociendo muy bien la sociedad propia. Ahora bien, el éxito de los que hagan eso lo pongo muy en duda ¿Por qué? Porque lo que hoy se reclama al arquitecto desde esta sociedad es una expresión de potencia y una expresión de imagen. Sería ir contra corriente. Para servir honradamente a la sociedad hace falta una cultura que no tenemos en este momento. Pero hay que luchar... Hoy existe un respeto exagerado hacia el artista...

Comentario: Es que la imagen de marca es éso.

Comentario: El edificio de IBM en La Castellana me parece un edificio tan extraordinario por lo osado, lo sincero, que... todavía no se ha asimilado. Analizándolo es extraordinario.

Respuesta: A mí me dijo el señor Asúa, entonces presidente de IBM, que iban a hacer un edificio importante y que quería que participara. Le hice tanteos para varios solares y un día me dice que en Castellana nº4 le han ofrecido un solar de Hidroeléctrica que ya tiene arquitecto y proyecto. A los pocos días me propone hacer el proyecto a medias con Miguel Oriol y yo me negué. Al cabo de un tiempo prescindieron de Oriol y me dieron la dirección. Hice un reformado de la estructura primero y luego otro para la fachada. Después me dijeron que les diera una solución para la fachada a poniente y, con la ayuda de Vicente Peiró en el pretensado y Ricardo Barredo en el postesado, les dí una solución que se quedaron admirados. Así que fue una solución casi obligada. Después decidí darle un retranqueo a la fachada para expresar que la estructura era la que sostenía y no el caparazón de la fachada. Además, esto era bueno porque la acera era estrecha... Y así fue como quedó el edificio.

Comentario: Has dado testimonio de una postura arquitectónica durísima...

Respuesta: Pero no es enseñable, porque yo no proyecto, yo voy por la calle... El efecto sorpresa..., el efecto sorpresa es importantísimo; si no, te ves en una ciudad para turistas como el París de Haussman, una ciudad a vista de golpe de cañón (risas). Eso no pasa en la Alhambra, en la Alhambra todo es delicadísimo... Y La Castellana buena estaba hecha siguiendo los meandros del arroyo Recoletos y en cada uno de los sitios que se cambiaba, había un cambio de perspectiva...

Pregunta: ¿Y en dibujo, cómo funcionas?

Respuesta: Pues mira, yo hago los dibujos necesarios para aclarar aquello, y a veces pinto... Y como ahora trabajo menos..., pues pinto más (risas). Hombre yo he podido vivir de ésto, pero no me he hecho rico... En resumen, hay que hacer una verdadera contención. Lo que no creo es en el ordenador, yo en el ordenador no creo, los espacios no están ahí, ahí no se conciben...

Pregunta: Teniendo en cuenta ese aspecto subjetivo de la creación, ¿no le ha ocurrido al ver una obra suya terminada, reconocer aspectos de otra obra suya o de otros arquitectos? ¿O su método es infalible?

Respuesta: Hombre, si has conseguido crear unas determinadas formas para cubrir, o elementos de tipo industrial, pues las usas cuando te sean necesarias. Pero esas son formas de la estructura. Si, si he reutilizado elementos.

Pregunta: ¿Pero elementos contaminadores de otros arquitectos no tiene? ¿De Alejandro de la Sota, Coderch o Sert, por ejemplo...?

Respuesta: No, Alejandro de la Sota es un arquitecto finísimo, pero no ha hecho esa crítica al Movimiento Moderno que yo si que hice. Y creo que los edificios de Sota se salvan dentro de un seguimiento del Movimiento Moderno que, para mi, no es seguible... La Farnsworth..., era inhabitable cuando yo la vi, aunque era muy fotogénica. Sota y yo nos vimos reunidos en una ocasión para hacer

una iglesia en Vitoria. Sota quería hacer un cubo de cristal y..., al final pues terminamos presentando dos opciones. No digo que el proyecto de Sota fuera peor sino que yo no lo podía firmar, pero seguimos siendo muy amigos.

Con Sert he tenido amistad, a Coderch le he conocido menos.

Pregunta: ¿Y en arquitectos como Saarinen o Calatrava no se reconoce a veces?

Respuesta: Tengo bastante amistad con Calatrava. Cuando me dieron la medalla de oro de la Arquitectura la primera llamada fue de Sara, la mujer de Alejandro de la Sota, para felicitarme y, ese mismo día, llegó de Iberflora un cacharro enorme de flores de Calatrava. Pero lo que hace, para mí es un concepto distinto: él conoce toda mi obra de hormigón de memoria, pero suele trabajar con hierro. Lo que él hace va más a la obra del escultor, va mas a formas de escultor. Lo que a mí me gusta mas de sus obras es el Puente del Alamillo, que me parece una maravilla.

El acero laminado da su máxima capacidad expresiva con Mies con un retraso enorme. Quiere decirse que si el hormigón es un material arquitectónico yo pensé que debía tener una calidad expresiva. Creo que lo que distingue al hormigón pretensado de los otros, es que presenta un estado distinto cuando se hace de cuando se coloca. Y yo pensé que de alguna forma se podía referir ese estado pretérito, primero. Hice pruebas y en el centro de Rehabilitación de Artes Gráficas creé unos moldes específicos que dieron un resultado de brillo y calidad excepcional, ahora, debes tener cuidado para que no salga una cursilada, como le dejes libre al albañil... (risas).

Pregunta: De cara a la proyectación ¿cómo contempla la normativa urbanística?

Respuesta: Desde mi más tierna infancia me ha parecido que el urbanismo español está dejado de la mano de Dios. Tuve mis primeras broncas con Bidagor en el año 52 porque creo que se cargó España urbanísticamente (risas). En el año 42 ya dije que Madrid iba a ser un desastre. Yo he repetido hasta la saciedad que los que vengan detrás de nosotros nos maldecirían. Y el desastre de Madrid es un desastre de los arquitectos urbanistas, y eso se podía prever, era de sentido común ¿Cómo puedes poner una densidad de 1.000 habitantes por hectárea?. Si a mil habitantes les pones 500 coches... pues ¡Hala, resuelve el problema! ¡pobres alcaldes!. Tierno Galván quería que yo fuera concejal independiente, pero yo no piqué... (risas) No es que tuviera una idea pesimista, es que creo que Madrid no tiene arreglo, porque en la base del problemá está que se metieron unos habitantes por hectárea que no caben. Y en la Legislación del Suelo no ha tocado nadie el tema de la especulación.

El problema de la vivienda es otro tema clave que ha fracasado. A mi no me han encargado vivienda suficiente para desarrollar mis conocimientos sobre prefabricación en vivienda colectiva. En España hay tres factores decisivos para la vivienda y los tres están mal: el suelo, que repercute en más de un 50% cuando lo máximo debería ser un 15% del total del precio de la vivienda; el dinero, a un tipo de interés mas alto que en ninguna parte; y la construcción artesanal a 1.500 o 1.800 pesetas por hora de mano de obra de albañil. Y esto es como montar una fábrica de automóviles con cincuenta caldereros y sus martillos para fabricarlos... (risas). ¡Es que no saldrían!

Y hay que ver a esos albañiles de a 1.500 pesetas/hora con una maquinita cortando trocitos de azulejo ¿A cómo sale la tirita ésa de azulejo?... Hay que modular todo eso y usar una estricta coordinación dimensional. Yo eso lo he estudiado bastante. Los suecos y los belgas, a principios de los 50 hicieron una coordinación modular basada en los 30 centímetros que, al cabo de cierto tiempo, vieron que no servía para nada. La coordinación dimensional consiste en que en la construcción, en el montaje, unas cosas entren en otras sin necesidad de nada más, de operaciones auxiliares, sin que pase lo que ahora: entran cinco camiones cargados de material y dos vuelven llenos de cascote..., ¡cascote fabricado a 1.500 pesetas por hora! ¡si además eso lo hacen a mano, no te digo nada a cómo sale la operación! ¡es de locos, claro!

Pero nadie se ha atrevido a meterle mano al asunto, eso no da dinero fácil y rápido... Y lo peor es que los pobres quieren ser como los nuevos ricos..., ¡horteras todos! ¡a ver si les meten ya en la cárcel!... (risas). Ese es otro tema: la educación. Educar a esa gente que no ve mas que culebrones y fotografías de las casas de los ricos... Las casas en Suecia eran una delicia porque los suecos no son los atenienses de Pericles pero tienen un sentido... Pero aquí, estamos perdidos... ¿Labor? hay mucha por hacer... y muy difícil. Pero seguid en primera fila, no os arredreis...

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

Miguel es una persona que ha reflexionado, practicado, escrito y luchado mucho en el campo que nos concierne. Entended que cuando una persona tiene muchas cosas pensadas a las que ha dado muchas vueltas, tiene necesariamente que hacer una selección...

D. Miguel Durán Lóriga: Exposición

No tenía una idea precisa de cómo era este curso, por lo que intentaré explicar cual sea el proceso proyectual y cual el que yo he enseñando en mi experiencia en las Escuelas de Artes y Oficios. Experiencia en cierto sentido fracasada, porque es tan fuerte la instrumentación del Estado y el corsé que impone al enseñar, que creo que no he contado nunca con un grupo de profesores idóneos para llevarlo a una buena práctica. Momento pues en que me he dedicado a saber muchas cosas que.... no me han servido para mucho.

Una cita de García Márquez: decía que cuando un señor alcanzaba su ideal ya no le servía para nada. Después de haber trabajado muchísimo sobre estos temas y haber reflexionado muy honradamente...., no sé. .., algo hay de cierto ¿no?. No existe una general afición por hacer algo nuevo y desde el Estado mucho menos.

Tengo una parte teórica que exponer y otro día quizá explique algunas cosas que haya hecho y me autojustifique. Hoy me interesa más explicar qué es lo que he intentando hacer y cómo he entendido el proyectar, que es lo mismo que enseñar.

Y es que la enseñanza siempre va imitando la conducta profesional: se hacen unos ejercicios que son modelos de lo que después será la práctica profesional. Así, yo hacía una propuesta en la que al principio lo importante era dejar trabajar la imaginación. Esa sería la primera etapa. La segunda es considerar el proyecto como realizable; y la tercera etapa que el proyecto, no sólo sea realizable sino adermás construible; lo que significa que entre dentro de los términos económícos y de las posibilidades reales. Ahora bien, en el proceso de proyectar no podemos empezar nunca por pensar que el proyecto haya que realizarlo, porque tendríamos una carga emocional tan impresionante que seríamos incapaces de comenzar.

Me encuentro entonces en principio dos perspectivas, una creativa y otra metodológica. Ese es el gran problema. En cualquier metodología se empieza por tantear qué es lo que quieres hacer. Una precisa definición es muy difícil de establecer porque es, según muchos, una gran parte de la solución. Una cosa bien definida es casi una cosa bien resuelta. Luego hay una etapa que es la de información y otra etapa en que con la información, al manipularla, inventas, haces tu proyecto para luego comprobar si está bien. Y esto ocurre en un diseño y ocurre en un proyecto de arquitectura. Pero, ¿qué es lo que ocurre en realidad en esta situación?. Que el proceso de inventar es distinto del proceso metodológico. Y no sólo es distinto porque consista en otra cosa sino que la diferencia está ya en el propio cerebro: el cerebro está especializado, una parte del cerebro se dedica a razonamientos lógicos, a lo que es la secuencia del método, al lenguaje; y otra parte se dedica al invento. La parte que se dedica al invento lo denominan *cerebro holístico*, los artistas *cerebro artístico*, y en general muchos autores *cerebro creativo.*

La creación es entonces algo que se produce como fruto de dos informaciones, de dos ideas que nunca han estado conectadas. El encuentro de dos cosas que están separadas, el hecho de poder hacer ese resumen, es la base de la creatividad. Entonces, en el momento de inventar, nosotros tenemos un método y esto es fundamental para hacer la propia crítica de lo realizado. Porque parto de la idea de que hay un riesgo en el momento de este impacto de crear en que puedes equivocarte, pero tenemos después un sistema de censura, de comprender si nos hemos equivocado o no. No hemos de tener miedo al error porque tenemos tiempo para rectificar. Lo que no tiene que haber es una censura previa, y en este sentido yo digo que al principio es muy importante abandonarse al invento libre sin censura. Es más, es indispensable, porque si intervenimos con censura, estamos cercenando gran parte de la posibilidad de invento. Y digo también que el método, lo que tiene de importante es, para verificar luego lo hecho y en esta verificación, llegar a una etapa final.

Ahora bien, no te puedes poner a inventar sin empezar a hacer algo. Hay que salir de cacería, y salir de cacería sí tiene que ver con el método. Empiezas a informarte y... debes poner mucha atención porque se te pueden cruzar las dos ideas que parecen imposibles en ese momento..., la tienes que escribir, no la puedes dejar pasar, no tienes más remedio que aprovecharla, que apuntarla y, más que escribirla, seguramente apuntarla en un ligero boceto. Las ideas no tienen un sentido lógico. En el símil de la cacería, la liebre salta como le da la gana, no está en el método, la liebre va a saltar por donde quiera, y si crees que vas a conseguir algo teniendo una información, entonces estás hecho polvo, porque una información exhaustiva te deja exhausto y un hombre exhausto no puede hacer nada. Y mucho menos crear.

Pero hay que dotar a los primeros encuentros de información. Hay quien cree que para ser original lo mejor es ser ignorante o que al desconocer el entorno no tienes qué copiar. Es eso intentar ser el burro que toca la flauta por casualidad. Lo mejor es no ser ignorante, sino tener miles de referencias para poder encontrar ensambles entre ellas. Tenemos una cultura muy grande y tenemos muchísimas referencias por encontrar. Lo que no es cierto, es que para ser original haga falta ser ignorante. Para ser original hay que conocer todo lo ya hecho para poder elegir, y eso no es un proceso de invención.

Cosa otra es que, una vez tengas tu ocurrencia, busques cosas que se parecen y tengas el gran disgusto de saber que otro señor ya ha hecho lo mismo. Ahora, si ese otro señor es importante..., te llevas un alegrón. Conviene ser un poco humilde porque muchas veces las ideas corren paralelas. Lo que está funcionando en el momento de crear, en el proceso de elucidar, no tiene una descripción lógica, tiene una descripción de imágenes e ideas.

Otro sistema de proyectar se basa en lo que llaman armonía, proporción y demás coneceptos. Conceptos muy unidos al juego. Para proyectar asi lo que puedes hacer es inventar el juego y sus reglas, reglas que son las que te van a entregar una coherencia necesaria al proyecto. El proyecto tiene que poseer una especie de estructura unitaria. Pero en el juego lo malo es que tu debes inventar las reglas. El momento creativo entonces no es pulsar lo que otro ha creado, sino inventarte un juego en el que tu pones las reglas. Ahora, si las reglas te encorsetan mucho te tienes que inventar una trampa, trampa que debe ser relativamente lógica. En ese instante, el elemento caótico que supone la trampa tiene un contenido estético impresionante.

Una cuestión que puede influir en el sistema de proyectar, es que estamos de ordinario acostumbrados a coger una información de imágenes y no de conceptos, miramos las revistas a ver lo que ha hecho cualquier personaje, e intentamos repetir cosas que tienen cierta adulteración y que no se corresponden con esta estructura unitaria a que nos referíamos. Pero "El ser original significa ser uno mismo" dice un refrán italiano. Efectivamente, habría que pasar por una especie de tamiz lo que vemos, y entender que no es ser original ser el primero que hace una cosa, sino el que continúa una cosa que se ha originado antes.

San Agustín nos dice que el pasado es la memoria, el presente la atención, y el futuro es la esperanza. Cualquier encargo tiene sus antecedentes, es historia, posee memoria, el recuerdo de aquello que ha sido no se puede romper, entre otras cosas porque socialmente no te lo van a admitir. Si haces una crítica a partir de ese pasado, el presente puede ser efectivamente ver las revistas y lo que tu mismo hagas y el futuro tener la garantía de que estás introduciendo una novedad, de que estás haciendo un planteamiento que en algún momento tendrá éxito.

Vamos ahora a tratar lo que puede ser la creatividad. La creatividad es fundamental para abordar un proyecto. Condición de la creatividad es que es distinta de la inteligencia. Un pueblo primitivo de poquísimo desarrollo intelectual hace objetos que Picasso guardaba. Ahí entran las dos facetas del arte. Y yo creo que el arquitecto tiene que elegir, el arquitecto creador las ideas que recibe las tiene que saber convertir inmediatamente. ¿Qué nos ocurre? que en las estampas que se ven en los libros hay un medio de información muy importante. Si estamos diciendo que la arquitectura es un reflejo de la cultura, la cultura no es para un arquitecto simplemente los edificios. El arquitecto que sólo sepa de arquitectura ni siquiera sabrá de arquitectura. La Ciencia es una variable que, a medida que la estudias y ves las imágenes científicas, y lo que éstas significan, las puedes dar una interpretación cultural. Interpretación cultural que significa una innovación de primera mano. Yo plantearía el tema de intentar entender los grandes hechos culturales que al fin y al cabo han dado iglesias, catedrales, observatorios y muchísimos edificios importantes, observaría hechos culturales y trataría de darles una traslación.

Por otra parte, el arquitecto no es un artesano y esto quiere decir que el arquitecto las cosas no las realiza como un oficio. Dice un dicho que "el artesano hace cultura sin saberlo pero arquitecto hay que nacerlo". El arquitecto no dice "a ver qué me sale", sino que se hace responsable de que ese proyecto sea cultura. Somos los que estamos representando una cultura: un arqueólogo o un arquitecto coge un edificio antiguo e intenta inmediatamente explicarse qué era lo que pensaba aquella gente, por qué hacían estas cosas, en qué creían, cuales eran los adelantos técnicos, qué tenían, cuáles eran sus contenidos. Y esto merece un respeto.

Pero hemos de ir al concepto de *forma* ... Y a mí lo que me interesa del concepto de forma es que cuando la forma nació -y me estoy refiriendo a Grecia- traducía dos conceptos: uno era el de *idea* como imagen que poseemos de las cosas en la cabeza; y otro el de *figura* como forma del objeto. Entonces, había dos divisiones, el Universo está compuesto de materia y de forma. Los griegos tenían el término *idein* para la idea, es decir, para la forma mental. La forma mental es la que permite dibujar una bicicleta sin tener delante la bicicleta. Este concepto de forma como idea es el que precisamente nos sirve para ello.

Cuando podemos ingenuamente separar las piezas de un organismo y volverlas a reunir, es cuando nos encontramos que nace una propiedad. Por eso en un principio hay que actuar con una ingenuidad impresionante. Picasso explicó en qué consiste crear: coger dos cosas que están o no relacionadas y cambiar su relación.

Por otro lado, la idea en principio no tiene sentido moral. Este círculo ¿es bueno o es malo?. No es nada, ni bueno ni malo, es cuando lo convierto en rueda cuando tiene un sentido moral. Pero las ideas, las formas no lo tienen.... y para el acto creativo no tenemos por fuerza que descender a usar las ideas con concepto alguno, ni moral que las acompañe. En una clasificación moderna Lefevre dice que la forma más pura, la menos unida al contenido, la forma que se mantiene contínuamente ocurra lo que ocurra con la materia, con el contenido, es el principio de identidad, es que una cosa es igual a sí misma, es un principio de la lógica moderna y de la moderna matemática. La forma que le sigue, se le denomina "forma lógica", o al menos la llaman así los filósofos. Pues hay otra forma que es la "forma matemática". Supongamos la operación de dividir quince manzanas

entre cinco niños, mi intención tal vez es ser justo en el reparto; pero en matemática, la operación en sí es una operación intelectual y creativa, ni justa ni injusta; resolver el problema de dividir las manzanas es una abstracción que no tiene contenido moral alguno. Por fuerza, en el momento creativo tenemos que hacer una abstracción que no tiene un sentido moral. Y después de hacer un proyecto haceis una memoria en la que explicais todo lo que habeis pensado sobre el proyecto. Cosas que se os ocurren después de haber hecho el proyecto y que están explicando vuestra idea, pero esas cosas se os han cruzado todas a la vez, y lo que estais describiendo es un cruce instantáneo que has tenido.

Bueno, decíamos que el verbo "idein" era ver en griego, y con eso venían a significar la visión mental de las cosas. Nos encontramos con esa idea y con el concepto de figura. Y después tenemos la suma de las dos cosas: materia y forma. La materia, curiosamente, procede de una palabra que significa madera, o sea que en la materia, la metáfora es muy directa, es algo que se está transformando, es una madera a la que se le da forma. Y hay un planteamiento interesante que se ha mantenido hasta nuestros días, y es que hay quien dice que la forma es postiza. Algo así como que esta forma de mesa es fija, lo que varía es la materia de la que esté construida. También se podría decir lo contrario, que lo importante es la madera y es la madera la que puede ser mesa, silla... Pero han elegido el otro planteamiento y en él la forma aparece como sistema, como la idea que tienes para explicar cualquier especto científicamente. Y así, la cultura empieza por ser una clasificación de formas. Nosotros partimos de unas formas por clasificar, hacemos una pequeña trampa y de repente hemos descubierto una relación que después encontramos que es lógica.

La cuestión es que después está la función, el "para qué sirven las cosas". Si todo está hecho de forma y materia, ¿la función qué es materia o forma?. Una definición curiosa sería que es la forma moral de las cosas. Ha dejado de ser la forma pura, la forma sin ningún contenido y la forma fundamental con la cual creamos y empieza a ser una forma que ya está implicada por el servicio. Y aquí aparece otro concepto que es el de estructura -conceptos que siguen relacionándose con su origen-. Estructura viene de *struture* que es construir, definición moderna más que sabida de relación de las partes con el todo y del todo con las partes. Pero armonía es la relación que tiene una parte con la totalidad, por lo que se ha hecho una definición científica a partir de una concepción estética... ¿Qué es entonces la estructura? Es una forma- materia: estructura es la materia organizada. Cuando llega el momento de hacer un análisis la forma responde a la pregunta **"¿Qué es?"**. Es el principio de identidad de las cosas. Toda la cultura humana está sobre la referencia de las formas, pero mucho antes de nacer el hombre: en efecto, una gallina ve la silueta de un halcón y se pega un susto enorme, tiene escrito genéticamente que esta forma significa algo. La forma no sólo está dentro de nuestra cultura sino que está dentro de nuestros propios instintos. La función responde a **"¿para qué es?".** Y la estructura responde a **¿Cómo es?.** Esta es la base: estas tres preguntas son la base de todo significado que van a tener en profundidad la forma, la función y la estructura.

Pregunta: La forma "cine", es posible que cambie, o siempre es la misma? Porque te has referido a la forma "halcón", pero la gallina en el momento que cambias la forma "halcón", ya no lo reconoce.

Respuesta: El edificio de las Cortes era un templo griego y luego lo convirtieron en parlamento. Pero hubo un momento en que la crítica era tan dura que decía que un templo griego no podía ser un edificio del Estado, que correspondía a otra imagen. Existe una evolución paulatina, pero lo que ocurre es que cuando apunteis una variante se echará todo el mundo encima. Vamos a aprovechar este caso: La diferencia entre un artista y un arquitecto, es que el artista es libre de exponer lo que sea, no tiene el menor compromiso. Hay una frase de Camús que dice que "El artista denuncia pero no explica". Pero resulta que el arquitecto no sólo tiene que explicar que el edificio no es hospital, y que sirve para cine, que tiene determinado aforo, además tiene que explicar que su edificio tiene una estética que corresponde a la estética que acepta la sociedad. En el momento que operas un cambio, estás jugando con que la forma no se entienda bien: estás corriendo un riesgo. Siempre corres un riesgo, pero tienes que medir el riesgo que corres. Si de repente llega una señora a tu cine diciendo que va a tener un niño porque se cree que es un sitio de partos, pues la has hecho buena.

Por fuerza nuestra obligación es una obligación social. Hablaba de la diferencia con los artesanos, pero hablaría ahora de la diferencia con la ingeniería, y esto es muy importante para el planteamiento de los arquitectos. La ingeniería se basa en la física, las matemáticas..., en teoría en la ingeniería hay la solución de un problema técnico, un problema que se mide en centímetros, en sistema decimal, etc. Y el mejor puente es por donde pueden pasar todas estas materias a este coste, que es óptimo. Pero el arquitecto coge todas las variables del cliente que es un hombre, y le resulta que la sociedad no es óptima. Es totalmente diversa: hay niños, niñas, hay culturas, hay viejos, hay gente culta, hay gente ignorante y... todo lo demás. Si vamos al restaurante no siempre pedimos un mismo menú, nosotros mismos somos una variable impresionante. Para un ingeniero un hombre es una sobrecarga móvil de 80 kilos, pero para un arquitecto es un ser complejísimo... Te queda como consuelo saber que tu solución es única; que puede haber otro edificio de otro arquitecto tan bueno como el tuyo y viceversa y que se puede hacer al mismo tiempo una catedral gótica y la Alhambra y que aquí no pasa nada, son edificios formidables ambos.

La única crítica que hay al final -y que es la crítica que yo siempre propongo- es decir: "¿He contribuido en algo con lo que he hecho? ¿He mejorado algo?; ¿Ha servido para algo mi labor?". No debemos intentar nunca hacer un edificio perfecto, no funciona el tema así, lo que vale es la ilusión de establecer una mejora; lo óptimo no existe en la Naturaleza, la Naturaleza no es óptima, y ni siquiera es auténtica: tiene el disimulo, tiene los animales que se camuflan, tiene metamorfosis, tiene un arte del disimulo, y tiene un servilismo..., tiene muchísimas cosas y en esto no hay nada menos auténtico. Te introduces en una catedral gótica y te preguntas "¿Dios mío, cómo no se cae esto?", y al salir te dices "¿Cómo se va a caer con los contrafuertes que han puesto?". Pero te ha metido en la trampa cuando estabas dentro. En arquitectura se admite la trampa. La trampa del juego es precisamente la estética.

Reflexión: Entiendo que cuando hablas de la forma, entiendes la forma como fija, que hablas del concepto de los objetos tipo. Máxima optimización de la forma....

Respuesta: No la Naturaleza no optimiza.

Herácito decía que nunca te bañabas en el mismo río, al volverte a bañar al cabo de 10 minutos el agua era distinta. Mientras, Parménides decía que nada variaba, que era una ilusión del movimiento. En cierto sentido es verdad la de ambos. Uno se refería al agua y el otro se refería al cauce. Hubo en tiempos de Heráclito unas discusiones muy profundas para saber si el movimiento era materia porque, se decía, "Si es forma, el movimiento no es fijo". La materia no se entiende con el movimiento. Entonces hubo la solución de Aristóteles que decía que el movimiento era no materia sino una condición de la materia; o sea que la materia tenía que estar variando continuamente, que algo tenía que estar creciendo o se tenía que destruir o..., el movimiento era una cualidad de la materia y él lo resolvió de esa manera. En cierto sentido nosotros tenemos una pulsión dinámica en que entra la transformación y así somos los que estamos participando en las posibilidades de transformación de la materia. Y eso en algún modo se ha llamado "autenticidad". Y así, discutimos si tal arquitecto es un arquitecto bueno, si Goya era un buen pintor... Y es que hacen falta referencias para decir "eso es el río y eso el cauce", y cuando hay conceptos que están admitidos culturalmente -ese río de Parménides- se mantienen contínuamente - y esto tiene que ver con el Clasicismo-, y cuando hablamos de que está entrando una nueva cultura, un nuevo impulso, una transformación, estamos hablando del río que cambia continuamente.

A la modista de María Antonieta se le ocurrió vestir a toda la corte francesa con trajes de pastores medievales, y dijo una frase de un cinismo tal que a la Arquitectura le viene como anillo al dedo: "No existe mayor novedad que lo olvidado". Esto viene a cuento del modo de crear novedades y modas contando con que ante cualquier cambio en la cultura la gente se asombra, siempre habrá un factor de novedad, algún cambio. Pero como fórmula a mí no me satisface, por lo menos como forma proyectada.

Comentario: Lo que es curioso es que el concepto ese de forma con sentido inmutable, no parte tanto de la idea, de una emanación, de un modo inefable... Las formas éstas de las que estamos hablando han sido encontradas como límites infranqueables de la propia capacidad de pensamiento. Ese "*a*" es igual a "*a*". La identidad del principio lógico ¿Eso qué es? Probablemente ahí es donde la forma filosófica o matemática tiene toda la potencia terrorífica de la inhabitabilidad, algo así como el propio límite del pensamiento. Yo entiendo el mundo de tal manera que no puedo verlo. Visto así, es mi propia incapacidad la que determina las formas. Probablemente, a la hora de traducirlo a la arquitectura, a lo mejor hay ciertas formas límites del propio entendimiento, del medio, que tienen esta categoría. A lo mejor, esta forma "cine" que decías antes no es una forma de primera categoría.

Respuesta: Te lo voy a explicar a través de Platón que te da una clave. Hay un trozo de la carta 7ª de Platón en que se pregunta lo que es círculo, y Platón se cuestiona ¿Es el círculo la palabra círculo que digo y escribo?. Y se contesta: si, pero el círculo no es una palabra es una convención. Entonces supongamos que para mí el círculo es la palabra "círculo", pero dentro de una sociedad es una convención -todo el mundo cuando digo "círculo" sabe a que me refiero-. Y sigue pensando: entonces es la definición de una curva cerrada que tiene todas las diagonales iguales. Pero no puede ser: primero porque la definición está hecha con palabras y hemos visto que las palabras son convencionales, y además esto es una cualidad del círculo, y un círculo no son sus cualidades (una definición moderna diría: es una curva cerrada que contiene la mayor cantidad de área con la menor cantidad de línea). Son sus cualidades, pero no es el círculo.

Si yo pregunto cual es la curva que tiene todos los puntos equidistantes del centro, todos entienden que me estoy refiriendo al círculo. Y pues este círculo es la imagen, una representación... es que ha dejado de existir, es la idea mental que yo tengo; pero al tiempo no es eso, es una esencia que hace que yo reconozca todos los círculos, y todas las áreas redondas. Eso mismo es lo que está usando la *Gestalt* cuando te dice que esta *a* es igual a *a* porque en esencia son *a*; porque en nuestra imagen de lo que son las *a* entran una serie de variantes, y ahí reside el secreto de la imagen cine, o la imagen iglesia, o la imagen... porque, en esencia, algo hace que se correspondan. Esta es la base, cuando hacemos un plan para explicarnos, para darnos a entender: si usamos las palabras en la memoria de proyecto, si usamos los dibujos, si usamos las definiciones, las acotaciones, usamos todos los sistemas para entendernos con los demás, para explicar un edificio que no es un edificio hasta que está hecho. Y esto es una especie de pacto singular que hay que mantener, ligeramente misterioso...

Comentario : Cuando estás trabajando operas siempre con imágenes, nunca con círculos de estos. Reconoces que es un círculo u otra forma una vez lo has manipulado, cuando te encuentras con tus propios límites. Pero las ideas no se pueden manejar sino como reflexión marcha atrás, de segundo orden, encima de una práctica, de una experiencia y de una enorme reflexión sobre lo que hay alrededor. La esencia es pues una conquista de tercer o cuarto orden de reflexión, no de primero. Sin embargo, el trabajo que se hace para crear cosas es de primer orden.

Respuesta : Es muy importante crear la teoría de lo que se está haciendo y no imponer la teoría para hacer las cosas. Te dices "yo quiero hacer esto" y lo planeas perfectamente, y es muy difícil que tu planteamiento lo desvincules de una multiplicidad de cosas que aparecerán en el proceso.

Comentario: Todo lo que sea definirlo, dibujarlo, decirlo verbalmente y teóricamente, nos va a servir luego para buscar las nuevas relaciones, ésas que necesitamos para hacer un acto creativo. Hay que manejarse con todo esto...

Respuesta: Son medios para comunicarse, la definición más sencilla de sociedad es la de grupo que usa un código común. El código de la palabra círculo lo entiende nuestra sociedad, todo el mundo sabe lo que es un círculo, el círculo es lo que hace que reconozcas el círculo en la Luna, y se extiende luego al concepto redondo.

Comentario : Probablemente una teoría sobre una práctica no te sirve una vez has hecho la práctica. Pero descifrar y comunicar te estimula porque te permite tener más conciencia de las etapas sucesivas o de los estratos. Pero armado con una definición teórica no te sale un invento", como tu los llamabas; y si es una teoría del proyecto de la arquitectura, menos, no tienes nada que hacer. Ahora bien, no puedes evitar teorizar, justamente para poderte referir a las cosas. Y a mi me parece que esta disquisición que estás haciendo es tan pertinente, sobre todo en una escuela de arquitectura, donde estos conceptos de forma y función se utilizan con una falta de rigor absoluta. Ahora, si lo aplicas -volviendo al cine-, diría que el cine es una función que empieza con ciertas características internas y que luego como función es muy claro. Es un "para qué" que se apoya en ciertas formas elementales, formas límites, formas imposibles de trascender. Después vendría el invento del símbolo...

Respuesta : Quiero llamar vuestra atención sobre el hecho de que hoy no está de moda la Gestalt, se lleva la Semiología..., bueno pues todo lo ocurrido es importante. Todas las críticas alternativas son importantes. Toda esta información es imprescindible mantenerla viva. Todo sirve. Es absurdo decir que la división entre la forma y la función están pasadas de moda. La materia no puede ser sin tener una forma, la forma amorfa es algo que nos imaginamos. ¿Dónde está la conducta de una forma?; ¿Porqué los cristales tienen formas geométricas?; ¿Quién les ha hecho de esta forma?, he aquí un misterio...

Comentario: Me interesa de tus estudios las aportaciones que hiciste sobre el mundo árabe y musulmán.

Respuesta: Lo que yo explicaba de la cultura árabe es lo importante que son las bases culturales para hacer arquitectura un pueblo que nunca había construido. Los árabes además inventaron las estructuras. Los árabes estuvieron transitando por el desierto pero todavía ahora tocan las campanas para abrir las iglesias, como aún se hace en España, eso es algo de la cultura árabe,.

Pero la cuestión es que efectivamente ellos no tenían arquitectura, se pasearon con las caravanas viendo las arquitecturas de Babilonia, de Grecia, y otras regiones y, cuando llegaron a hacer su propia arquitectura, no tenían estilos propios, casi todos los elementos constructivos los habían cogido de otras culturas. Sin embargo, lo que culturalmente tenía muchísima fuerza eran los techos como referencia al cielo, que para ellos es una guía. No les interesaba tener unas superficies limpias, es más, siempre metían muchísimas columnas -como en la Mezquita de Córdoba- y eso era en referencia al oasis. Reproducían aquello a lo que daban importancia. Pero hay más: las estructuras árabes eran todavía mucho más desordenadas que las medievales porque ellos, cuando sacaban las jaimas para dormir en el desierto, las colocaban según la topografía y no seguían geometría alguna. A partir de ahí, en su concepto de la arquitectura hacen edificios simétricos pero por bloques; sin embargo, el conjunto -la suma de los edificios- no tiene ese respeto impresionante por el orden geométrico que tuvieron las culturas occidentales.

Comentario: La enseñanza de la creación podría consistir en encontrar ejercicios estimuladores. Igual que se puede estimular una parte del cerebro se puede estimular la otra, ¿no?.

Respuesta: Tal vez. Pero siempre hay que entender que enseñar la creatividad es imposible. Yo creo que no hay que explicar ningún método concreto ni rígido a un alumno. Yo soy partidario de que los alumnos creen su método, cada uno tiene que poseer su sistema. Entonces lo único que tiene que ser es ágil para enfrentarse con cualquier problema nuevo. Tiene que saber qué es lo que no sabe y a quien se lo tiene que preguntar, saber dónde tiene que buscar la información precisa para hacer ese preciso proyecto. Sería una especie de gimnasia en que tienes recursos en tu memoria de cómo has planteado tus problemas fueran cuales fueran y ese sistema no está escrito en ningún lugar. Lo que si está en el proceso es que tienes que estar comprobando contínuamente lo que haces. El diseñador puede hacer un prototipo y si no le gusta lo puede tirar, pero no un arquitecto, un arquitecto debe tener una especie de garantía, de experiencia. En arquitectura la experiencia es fundamental.

Comentario : Pienso contigo que la tarea de un profesor es estimular y provocar en el alumno la apertura de nuevos caminos, y estar constantemente avisado de estos nudos transcendentales que tienen que ver con los constructos culturales. El ideal podía ser que el profesor se pusiera a trabajar y que el alumno viéndole le preguntase. Esto hubo quien lo defendió aquí el año pasado: ¿Cómo se enseña a hacer botijos?. Pues es muy fácil. Si hay un tío que hace botijos te pones al lado, le miras y entonces ya se te ocurrirá a ti lo que tienes que hacer, rompes un montón de ellos y te sale un botijo... ¿Cómo se transmite lo que estamos haciendo en las escuelas, así con las manos en los bolsillos?. No queda más remedio que estimular y provocar.

Respuesta: Una teoría de la enseñanza dice que por fuerza tienes que empezar imitando, imitando te han enseñando a hacer las letras, a hablar, etc. entonces cuando te inicias en cualquier cosa no tienes otro remedio que imitar. Pero hay diferencia entre lo que es imitar y lo que es copiar. Cuando tu imitas, entiendes y asumes lo que tu referente ha hecho, eres capaz de darle tu propia interpretación. Si no entiendes lo que otro hace, entonces copias. Pero el proceso por fuerza requiere tener mucho cuidado con lo que miras, haberlo comprendido, asumido y saber dar tu interpretación, porque si no estás perdido.

Hay arquitectos que emplean con asiduidad el término divertido, término que a mí me disgusta porque para la arquitectura un hecho muy divertido es la catedral, pero una cárcel... Y traigo el tema a colación porque la creatividad tiene algo que ver con el humor -no con los chistes-. Y es que el humor te cuenta una historia que es paralela a otra y, de repente, llega un momento en que no coinciden; se crea una especie de interrupción y te hace gracia esta especie de choque de dos lógicas. El arte, al principio, hace algo similar.

Pregunta: La creatividad es una cosa importante que sostiene bastante al ser humano... Claro, el invento reside en el *cerebro holístico*, que sólo funciona cuando libera sin censuras el inconsciente y éste sale a borbotones y te hace mezclar cosas; pero necesita otra parte del cerebro -el cerebro lógico- porque sin cerebro lógico no hay manera de lograrlo, no se puede dar esa sorpresa: ahí está, en ese juego transcendental. Hay una disciplina llamada "heurística" que trata de algo así como las indicaciones que son provocaciones para que uno se ponga en marcha, pero..., la liebre, como decías muy bien, no está en el método de caza, el método no trae la liebre incluida ¿la liebre se hace cómo entonces? ¿qué pasa con eso?. Claro, que las leyes de este cerebro holístico son las leyes del inconsciente, que las leyes del inconsciente son las de condensación y transferencia, que todo vale para todo, o sea, que son las leyes de los sueños ¿no crees?.

Una persona encuentra su vocación cuando encuentra un trabajo -una forma de trabajar- en el que al mismo tiempo que está aplicando su conciencia lógica, puede soñar. Eso significa un gran esfuerzo y una enorme relajación o descontraimiento para ver si es posible que algo se te ocurra, porque si no se te ocurre nada, se pasa muy mal ¿no?.

Respuesta: En la creación hay una asociación de ideas y la asociación de ideas es completamente inconsciente; esto es, te llegan y puedes asociar ideas y no darles importancia o decir "¡mecachis lo que se me está ocurriendo! hay que estar muy atentos..."

Comentario: Pero el inconsciente es indescendente, peligroso, asustante, terrorífico, te causa pavor, y entonces el inconsciente se suele controlar de una manera férrea. Esta es otra clave desde un punto de vista psicoanalítico: se maneja el inconsciente y se sublima en otra idea como distinta. Tambien hay cosas que una vez que han salido hay que tener cuidado en la forma al expresarlas, pero no en relación a los contenidos -los contenidos te salen todos a relucir-, y si no saltan los contenidos es imposible ser creativo.

Comentario: Pero, nos han enseñado a pensar con rigor y nos han imbuido una moral de conquista y que la imaginación es algo peligroso, que con las ocurrencias es muy difícil salir airoso. Contínuamente estamos ordenando, pero tenemos que desordenar para volver a ordenar porque si no, no avanzamos. Parece como si el equilibrio perfecto no sea nada creativo, como que tienes que dar un paso en falso y juegártela de contínuo. Además hay otra cosa importantísima: todas las formas lógicas descubiertas desde los griegos se basan en el equilibrio, no hay ninguna fórmula que se base en el desequilibrio. Es el "*a*" igual a "*a*" que decías antes. En el equilibrio, las formas puras se hacen evidentes. Entonces el desequilibrio llega un momento en que lo puedes imaginar pero no lo puedes pensar.

Respuesta: Y además el equilibrio es la muerte del Universo.

Comentario: O la igualdad....

Respuesta: Shakespeare dice "definir es matar, sugerir es crear". Según esta frase, siempre que definas una cosa estás creando un cadáver. La definición es un equilibrio, definir es poner límites a la sugerencia con valor metafórico añadido que hay que intentar siempre...

Comentario: Por eso, probablemente hablar del proyecto es hablar del proceso de crear las cosas, lo cual, es absolutamente una contradicción al término y una imposibilidad metafísica. Meter el proyecto dentro de una estructura lógica como puede ser una metodología no parece posible. La acción no cabe en una metodología.

Respuesta: Es muy curioso el seguir la historia del caos. La palabra "caos" ha tenido muchos significados. El caos era el fuego, era lo que no tenía forma fija, sino llamas contínuamente, y produjo la palabra caos. Pero después el caos fue el vacío, el concepto de que podía no existir la nada -la nada no puede existir porque la nada no tiene existencia-, jaleo en la mentalidad de los griegos... Entonces es cuando Aristóteles inventó el éter, una sustancia sutil de la que decía: "no existe el vacío, sino que hay sustancia sutil que ocupa el vacio..." No podía admitirse el caos como concepto de la existencia de la no existencia. Y sin embargo el caos está en la historia del proceso natural: todo empezó en el caos. Después llegó una situación magnética que es cuando aparecieron los astros y la atracción universal. Más tarde apareció una situación biológica que es cuando se da la vida y después una situación psicológica que es cuando aparece el hombre. Hay que aceptar el caos y aceptar las situaciones caóticas cuando quieres dar un paso. Hablamos de equilibrio social..., pues cuando te inventas una cosa, igual la Sociedad no te la admite y se lo tienes que explicar; en cualquier avance, para hacer cualquier cosa hace falta arriesgarse: la arquitectura comporta un riesgo. También se puede cambiar de profesión...

Comentario: Tenemos una profesión fantástica para masoquistas. Al final todos los que nos dedicamos a esta profesión somos un poco masoquistas. Pero está muy bien eso de que la forma tiene que ver con lo acabado, con el final de un esfuerzo que es cuando aparece la forma, antes no.

Miguel Fisac decía "yo dejo la mente en blanco". No es que no tuviera ninguna idea, sino que reprimía la forma de las cosas que tenía en la cabeza o que trataba de evitarlas, en un ejercicio también impresionante. Volverse a esa situación originaria a la que constantemente tienes que recurrir para hacer cualquier cosa, es volver a colocarte en una situación básica y no puede ser más originaria que dejar operar al inconsciente, eso es lo más originario que tenemos ¿no?. El arte abstracto se alcanza viviendo la situación emocional de crear una cosa sin pensar. Pero inmediatamente después de haber hecho algo no tienes más remedio que pensar en lo hecho. Un artista es el que controla esta situación lógica de reflexiones sobre lo que ha hecho; el arte puro, libre, terrorífico y salvaje, de ponerte a hacer algo "a ver lo que sale", está muy bien para un principio, porque si todo lo controlas con la cabeza te sale una "castaña", una cosa muerta y, al contrario, si dejas que funcione nada más el inconsciente será imposible llegar a una estructura, a algo que se sostenga.

Comentario: Ha dicho anteriormente "acaba la obra y sólo te queda la posibilidad de tener la esperanza de que valga para algo". En el fondo es como si estuvieras consolándote porque no has creído en la validez de la misma. Te estás postrando, la estás dejando ahí y ¿sólo te queda tener esperanza?.

Respuesta: No tienes otra alternativa. En eso se basa la experiencia, una vez que colocas una obra que has hecho y que se desprende de ti, la colocas ahí y va a ser interpretada como los demás estimen oportuno. Ya te puedes poner como quieras y explicar lo que expliques, eso acabará siendo lo que tenga que ser. Y la experiencia dice que una cosa que para ti ha podido significar una cosa para los demás significa otra diferente. No puedes ocultar tu propia inseguridad, ofreces tu obra a los demás -eso es algo absolutamente elemental- y ésta se independiza de ti una vez la "cuelgas"

Comentario: En Semántica lo que es el valor poético es el del verso de por sí, no por el autor. El valor poético es una cosa que está fuera, lo tienen muchísimos objetos que están presentes en las exposiciones, por ejemplo de arte antiguo. Tu no sabes quien hizo la mayor parte de las estatuas egipcias, ni griegas, ni las ánforas..., y sin embargo tienen ese valor. La poesía es el valor, no el poeta. Después hay otra cosa en la arquitectura que es el uso, que tiene que ver con la función apelativa; por la cual llegas cansado a un sitio y te sientas en una silla sin pensar si es de buen o mal diseño, y desconoces por qué: te ha llamado la atención y te has sentado olvidando que eres arquitecto, te has sentado en una "mierda" de silla y además te trae sin cuidado. Y ese es el valor. Se sale del concepto estético y de la crítica profesional. El averiguar qué cuernos tiene esa silla es un ejercicio que os teneis que plantear.

Pregunta: La belleza de la trivialidad, ¿no?.

Respuesta: Es más complicado.

Comentario: Bourdieu dice que la arquitectura como es el contorno donde te manejas en función de tus atenciones o de tus intereses, llega a un momento en que pasa desapercibida. Entonces la arquitectura acaba siendo en la mayoría de los casos una sensación de vacío, de eco por detrás. La arquitectura, cuando la utilizas mucho, cuando estás muy habituado a ella y deja de ser el elemento determinante, se convierte en algo así que tiene mucho más que ver con el oído que con ninguna otra cosa. Es un punto de reflexión verdaderamente asombroso... Entonces, a lo mejor una buena arquitectura para sentirte cómodo en ella, es que te pasa desapercibida.

Respuesta: Ya os digo que Jacobson denomina *función apelativa* a esta situación inconsciente de selección previa. Este tipo de censura es muy interesante para hacer esa revisión del proyecto.

Pregunta: Nos ha dicho antes que, en su opinión, en la Escuela los arquitectos deberían crear la teoría desde lo que están habiendo y no tanto imponer teorías para hacer cosas. ¿Cómo se logra hacer esta teoría desde lo que se fabrica, desde lo que se hace, en una escuela?. Habló también del aparato del Estado y de la inadecuación de los profesores como impedimento para que triunfara en cierta medida su experiencia en la escuelas de diseño. Entonces yo le planteo ¿cómo tiene que ser un profesor para que funcione bien una escuela de este tipo?

Respuesta: Depende de los proyectos. Porque un arquitecto que es profesor tiene una tendencia o un tipo de arquitectura que le gusta, y entonces se tiene que encontrar como juez de una arquitectura que no es la suya. Por otro lado, es muy difícil ser un crítico. Una vez que has hecho una serie de opciones, sigues ciertas tendencias, te es muy difícil aceptar otra tendencia distinta. Hace falta una liberalidad muy grande y no fijarte tanto en el resultado como en el proceso de innovación. Te tienes que colocar en una situación en la que quizá lo más importante no es de tu gusto personal, sino que tienes que ver que este señor alcanza ese final por un proceso, pensando, trabajando...

En concreto, yo nunca impongo una teoría estética. Yo doy la teoría de la forma a partir de las ciencias naturales, la matemática, la física y todo el arte. Lo que os he dicho está corroborado, no es una cosa que me haya inventado. No desconcierto a nadie creo yo. Ante un alumno, sólo quiero saber si él conoce qué ha hecho y si es justificado, me doy por satisfecho.

Cuando era joven era un funcionalista acérrimo, no podía admitir ningún elemento estilístico. Pero iba a las casas de mis amigos que se casaban para encontrar unas habitaciones desnudas, todas eran iguales, así que estaba deseando ir a casa de mi abuela con todos los muebles distintos... Es muy duro el prescindir de todos los órdenes arquitectónicos, terminas en un momento

enfrentándote con eso y te das cuenta de que te has equivocado, que es inútil el pretender que todo tenga un sentido, una lógica racionalista. Es un consejo: no os lanceis por una tendencia destruyendo todo...

Comentario: Es una cosa propia de las escuelas de arquitectura, estás aprendiendo a proyectar y necesitas unos apoyos, unos referentes. Al fin y al cabo un profesor es un revulsivo en cierto sentido. La Universidad no es una escuela de oficios ¿no? Es algo más. Y tienes que hacer todo esto y al mismo tiempo buscar las armas para el entendimiento ecléctico, general, absolutamente cultural, abierto a todas las cosas, a todas las formas de cultura que tienen que ver contigo y desde luego a toda la arquitectura. Entonces el compromiso de esta enseñanza es saber cómo. Es decir que una escuela de arquitectura con clases de proyectos donde hubiese profesores que no supieran nada, que estuvieran haciendo cosas y no hablaran nada, no sería una escuela si enfrente no hubiera otra clase de teoría donde se estuviera hablando de lo que allí hacen. Pero entre teoría y práctica puede haber acuerdos. Ahí es donde está el compromiso de las escuelas actuales: en el momento que hay acuerdos todo lo que puedas acordar y que sea estimulante va a facilitar el hecho de este aprendizaje que es el práctico, y si el aprendizaje práctico también está estructurado de tal manera que pueda reforzar al otro..., es un poco el reto de las escuelas de arquitectura.

Respuesta: Desde luego, una escuela es algo libre, algo abierto. En cuanto a que no hay que cerrarse a nada, todo lo que produce conocimiento queda como un antecedente. Es algo así como las selecciones deportivas, que se escoge lo mejor o hay que estar en contra de esa selección... Y esos son los límites de la forma, en donde tu los transciendes, pero si no lo fundamentas pues estás yéndote por otros derroteros.

Comentario: El otro día, Salvador Pérez Arroyo decía que una de sus obsesiones es el intentar huir de volcar en su arquitectura los propios monstruos personales y que quizá la gente ya tiene suficientes monstruos. Cada uno tenemos nuestra colección de cosas que son las que nos gustan. Un aspecto de los que me parecen más acertadas en tu desarrollo es el buscar no meter los propios monstruos, las propias ilusiones extrañas o muchas cosas de la propia arquitectura que te gustan y que te llevan a una deformación...

Respuesta: Eso del monstruo se puede comentar. En la Naturaleza un animal monstruoso es un animal en que se ha producido una mutación que no es propia de su especie. En el mundo monstruoso hay la posibilidad de que uno de estos presuntos monstruos no lo sea y que sea algo que siga adelante. En este sentido, dice Bertold Brecht "no intentes llegar a la meta, confórmate con saber que vas hacia la meta". Lo malo es no tener un ideal.

En una conferencia en una escuela italiana de diseño, me planteaban el otro día que la función había dejado de tener transcendencia para el diseño, que el diseño tenía un carácter simbólico y que los aspectos estructurales devenían secundarios. Entonces yo puse el mismo ejemplo del cerebro, es una frivolidad decir que la función no tiene importancia. Tiene muchísima. El diseño históricamente va con las matemáticas, con un proceso histórico-intelectual importantísimo, unas transformaciones evidentes, la aparición como consecuencia de los adelantos importantes en la mecánica y no se puede decir que de eso no ha pasado nada. Cuando tengas que hacer un edificio pregúntate: ¿Cuándo apareció el primer edificio?. ¿Cuáles son sus antecedentes?... tienes que hacer este repaso. Si en una especie de investigación histórica te puede ocurrir un cruce de ideas y coger una cosa antigua según una nueva interpretación absolutamente legítima, entonces es un proceso natural. Y un edificio es tan natural como la hoja de un árbol.

Comentario: Pere Alberch es un biólogo que estuvo aquí hablando de *teratología* o teoría de las formaciones monstruosas, y después lo pasó al mundo de las formas. Biólogo que se acercó a la arquitectura, decía que los monstruos son mutaciones y hay monstruos que son genéticamente posibles y además, cambiando ciertas condiciones, producibles. Resulta que las mutaciones que funcionan son las que sobreviven, las que de una manera cumplen o vienen a colmar una determinada serie dentro de los bichos aquellos que son capaces de sobrevivir. Tu puedes hacer todos los monstruos que quieras, o edificios claro, los expones y sobreviven en la medida que las demás personas ven una posibilidad de utilizarlos con un determinado fin y de un modo satisfactorio. ¿No lo ves así?. Resulta entonces que en tu vida profesional vas haciendo un aprendizaje, vas sabiendo las condiciones de supervivencia que puedan tener tus edificios. Y resulta que cualquier monstruo que se te ocurra, si no cumple con las condiciones que has aprendido la anterior vez, lo rompes y lo tiras a la papelera.

Una cosa muy importante y que me parece transcendental: un buen poeta es aquel que, en un momento determinado a lo largo de una experiencia de crear cosas y colocarlas en el mundo y ver exactamente qué reacción hay ante ellas, se empieza a desdoblar y acaba no transmitiendo lo que siente, sino lo que cree que debe transmitir en función de unas condiciones que ha sentido como emergentes en el mundo que le rodea. Entonces dice Pessoa que, para él, el creador más importante que ha habido en el mundo ha sido Shakespeare, que era capaz de escribir hablando de cualquier cosa sin necesidad de involucrarse, pudiendo quedarse al margen. Se produce entonces una transición de desdoblamiento que es genético o mejor, ontogenético; es decir, tu experiencia también te va dando ese sentido. Y un buen diseñador o un buen artista, para Pessoa, sería aquella persona que a la misma vez puede estar haciendo una obra y viéndose a sí mismo en tres niveles: en primer nivel, como autor de una historia que no tiene nada que ver con él; en segundo, como personaje que la está escribiendo y, en tercer nivel, como aquel sujeto que está sintiendo violentamente que es el que genera la agresividad, la necesidad de aquel individuo que la pueda recibir.

Al principio yo creo que es inevitable que una persona que empieza a diseñar no se base en su inconsciente y sus sentimientos más duros, en sus cosas más violentas, ¿no? Y a medida que las vas colocando en el mundo, cuentas más con esos factores, de los que no se puede prescindir porque es la mejor parte de tu carácter. Pero, como Pessoa, te puedes despegar y desdoblar, ¿no?. Realmente la neurosis sería el que siempre estubieras tratando de llevar tu mundo a la realidad, tu mundo

imaginario, sería neurotizante pensar que si no se acepta tu mundo en la realidad, los equivocados sean ellos; el persistir entonces es una estupidez, te impide adaptarte. Persistirías en un monstruo que moriría.

Respuesta: Es que nosotros nos enteramos de lo que somos por los demás, claro. Pero son términos muy relativos, porque la gente te está juzgando respecto a lo que sea la medida y en la medida en que tu te muevas te están construyendo, pero tu sólo no podrías tener una opinión sobre ti mismo, eres una opinión que te han dado los demás. Entonces esa persona que eres no te pertenece, va por ahí suelta. ¿Qué es lo común? que no te digan lo que eres sino encontrarte contigo mismo, aquí está lo que soy yo, quiero ser yo, pero no quiero que me estés comparando continuamente con los demás...

Comentario: Según Pessoa es un proceso de adaptación. Una carrera profesional o artística se comienza por etapas, y el inicio siempre es expresionista, sentimental, transmites tus sentimientos, las cosas que te conmocionan. Y ya, en una segunda etapa, no expresas lo que sientes: primero sientes, lugo se desencadena un proceso mental y expresas lo que tienes que expresar a partir de ese proceso, pero no exactamente lo sentido; y, en una tercera etapa, acabas asumiendo la responsabilidad de tratar de decir las cosas que están generadas, porque has tenido un sentimiento y lo has ido evolucionando.

Comentario: Pero el juicio de Pessoa no es que la persona evolucionada prescinda del otro sino que constantemente se está desdoblado, o sea, que se sabe a sí mismo como ser sintiente, como ser que está contando una historia que no tiene nada que ver con lo que siente y como un personaje a su vez que está contando, todo a la vez en la misma persona, pero como descompuesto. Vamos a hacer el terrible esfuerzo de Flaubert escribiendo Madame Bovary. ¿De qué está hablando? ¿Qué está haciendo? Está contando su experiencia de mujer, se está inventando una mujer que es su contra-ánima o está haciendo a la misma vez una especie de complemento alucinante, de creación, donde está involucrado, porque está trabajando como una bestia, se está autoestimulando constantemente, pero está contando una historia que no tiene nada que ver con él, en un principio. Y hace todo esto a la vez.

Respuesta: Tenía que convertirse en mujer, hacer el esfuerzo de acaparar precisamente su parte femenina.

Comentario: Es que precisamente ahí está la experiencia del escritor que dice: el personaje se me enfrenta, crea su carácter y yo lo sigo; es decir, esa creación es un desdoblamiento auténtico, él no se siente el personaje aunque siente que entiende al personaje, entonces ya no está actuando directamente sino que está actuando a través de un constructo muy complicado que es un desdoblamiento. Esto es muy complicado de hacer, es difícil. Pasa pocas veces, pero pasa. Esta situación es absolutamente increíble, es como un esclarecimiento de conciencia tan grande, que no dominas la situación porque no puedes hacer con ella lo que quieras, pero estás identificado, eres la situación.

Comentario: Esta parte del inicio de lo imaginario, de lo creativo, tiene mucho que ver con lo psicológico, con la teoría del conocimiento, con los fundamentos, con la ontología..., claro que no puede ser de otro modo.

Comentario: Con relación a la creatividad hay un punto que me interesa. Pienso que la creatividad se puede enseñar porque hay puntos que se pueden juntar con el conocimiento. Es la creatividad que se puede utilizar como una forma de conocimiento, es decir, es una manera de conocer no a través de una lógica sino a través de ese remedo de dramatización del acto, es decir, cuando alguien lo acometa para sentir todo el concepto y asumir los errores en ese papel -que es lo que hacen los niños en relación con las actuaciones de los padres en sus juegos, que son una forma de conocimiento- entonces si es ésa la meta, el conocimiento a través de la creatividad, sí se pueden establecer algunos ejercicios que permitan esa estimulación, a través de la asimilación de una dramatización.

Respuesta: La creatividad mediante ejercicios prácticos y de conocimiento es un consejo que todo el mundo puede seguir por su cuenta. Estas técnicas tal vez pueden servir para un colectivo específico pero, realmente, hay una cosa que tienen los arquitectos y que es impresionante, y es que una vez que has terminado una creación la juzgas y de repente te encuentras que has hecho una cosa mucho mayor que tu y que es una especie de nido gigantesco, que sólo es tuyo como idea, y pertenece a la comunidad, es de otros dueños. Pero la crítica..., cuando descubres que una cosa no te ha salido y te enfadas muchísimo cuando la culpa es ajena a ti, del contratista, del dueño que ha impuesto una idea... Es una cosa tremenda hacer arquitectura... Además tenemos una carrera donde a los arquitectos les gusta hablar mal de los compañeros....

Comentario: Me estaba acordando de un personaje... amigo tuyo, Carlos Castañeda, quien hablando de Don Juan, explica la enseñanza esotérica. ¿En qué se basa?. Hay alguien que escoge al discípulo, que lo elige, no valen las condiciones sociales normales -ahora son los alumnos los que escogen al profesor pero ahí es al revés, ahí este principio se pierde-, es el maestro el que escoge al alumno. El truco lo explica muy bien Castañeda: el maestro engañando al discípulo lo hace vivir situaciones alucinantes por las artes que sea, le engaña para intensificar exactamente la emoción de esa situación tan rara y luego, pasado un tiempo, le desvela el secreto y el secreto es explicarle lo que ha hecho para que él esté en esa situación. Pues ése es el único modo de enseñar el arte si el que está enseñando es creativo. Lo que ocurre es que en las condiciones normales de esta sociedad, de esta Universidad, eso es prácticamente imposible. La única manera es estimular al alumno y provocarle para que él mismo crea en ciertas situaciones. Porque la otra vía no es ni siquiera lícita moralmente dentro de una sociedad en las que las normas del juego no son esas. En el caso del Don Juan de Castañeda, donde un personaje quiere hacer brujo a otro, a lo mejor está claro que se puede hacer así, que ahí ése sistema sí funciona.

Otro sistema es el de imitar al maestro sin decir una palabra, el que está viendo lo que hace el maestro y hace lo mismo, que es lo que hace el niño cuando aprende, imitando a su padre su gesto de fumar, sin pitillo y sin nada: " "es una estupidez" dice en su interior, no siento nada en el interior, ninguna satisfacción, nada que me produzca algo, luego es una estupidez.

En esas circunstancias, imitando al maestro y haciendo las mismas cosas, llega una situación, una especie de sistema reactivo en que se te ocurre otra cosa alternativa. Ahora ¿Cómo se acelera esa situación?. La única alternativa es ésa: que un maestro lleve a un discípulo a una situación tan alucinante que el propio discípulo -que ha pasado por cientos de esas situaciones diferentes- ya no sepa qué pensar; entonces viene la explicación, que es una indicación para que el propio alumno descubra luego exactamente, autoestimulándose, si puede repetir el proceso. Esa es la iniciación, esos los procesos de iniciación. Los procesos de iniciación son procesos creativos, en alguna medida...

Al hablar del proyecto, he preferido más acordarme de lo que ha sido mi labor de profesor y de crítico, puesto que las ideas profesionales están muchas veces disociadas de lo que uno plantea como teórico. Voy a hablar, por tanto, en términos de proyecto, a hablar sobre algunos aspectos que considero importantes en el proyecto de arquitectura.

En primer lugar, quiero recordar que en los años 60 cuando estudiaba, leí con atención un libro en el que se descubría la diversidad del Movimiento Moderno. Acababa en un final sorpresivo: acusaba a los representantes del Movimiento Moderno de traición a sus propias ideas y de formalismo. En definitiva, al pensar en Le Corbusier o en Mies, decía el autor: Esta gente ha hecho arte, se ha centrado en la forma y han olvidado otros aspectos como los técnicos o funcionales.

Con el tiempo pensé que me seguía gustando este libro, aunque no estaba muy de acuerdo con él.

Pienso que las artes del diseño, que los objetos que el hombre piensa, van dirigidos a elecciones formales. No hay manera de encontrar un diseño deductivo o un diseño científico, o un diseño progresivamente tecnológico. En el acto del proyecto incluso en los de ingeniería hay una elección formal.

Los maestros modernos se habían dejado llevar por el espíritu de la época. La Arquitectura no era un proceso de fabricación de un objeto. El proyecto es algo que aparece a priori. Esto puede ser extrapolable a cualquier diseño, por ejemplo un avión, a pesar de ser absolutamente tecnológico. Digo esto un poco como introducción.

Estos equívocos ya no se producen, pero fueron muy importantes en la comprensión del Movimiento Moderno.

Esta cuestión general la dividiría, ya enfocada desde el punto de vista de la Arquitectura, desde tres aspectos que a mi me interesan:

Entender que la disciplina de la Arquitectura no hace referencia a unas verdades, a unos ideales que puede haber por ahí, sino que la Arquitectura es una convención humana que bien podría ser de una manera u otra y que aparece de una manera arbitraria, aunque tiene muchas obligaciones racionales. Digo arbitraria porque parece, a mi juicio, teñida por la posibilidad de la diversidad. La arquitectura es en principio diversificada. Puede ser de muy distintas maneras. No podemos defender una línea de arquitectura por encima de otra. Durante este siglo la Arquitectura ha intentado perseguir una cierta legitimidad, se llamara *organicismo* o lo que fuera.

Esta arquitectura ecléctica era poco operativa, pero *per se* no era más que una cuestión diversificada. Podemos encontrar Arquitectura de alta calidad en tendencias completamente distintas u opuestas. Esto es muy importante porque ha significado la desaparición de las doctrinas del entendimiento convencional que se tenía. Esto nos deja en principio más en vacío, pues no sabemos hacia qué camino vamos o en qué camino proyectamos. Pero esa cierta angustia sin ideas protectoras está compensado por la exigencia de una alta calidad. La desaparición de la doctrina y la aparición del eclecticismo como una doctrina sustitutoria, nos abre la necesidad de acudir a un concepto distinto: la calidad.

Vaya por el camino que quiera, con la calidad aparecerá la buena arquitectura. La calidad puede ser reconocida. Es el examen de un producto final. Sin dejar de ser discutible, es abordable.

Nuestra disciplina no puede ser medida muy exactamente con criterios cuantificables. Haber perdido las doctrinas y haber ganado la exigencia de calidad creo que es una ventaja.

Cuando yo estudiaba, en la Escuela bastaba con ser moderno. No se sabía muy bien qué era ser moderno. No se sabía si por moderno se entendía ser racionalista, bastaba con hacer una declaración de modernidad. La calidad no aparecía como un valor. Casi era más el punto al que se intentaba ir.

Así pues, si pensamos en la enseñanza, debemos entender como en los métodos de aproximación a la Arquitectura, de desarrollo y de entendimiento de la Arquitectura y los modos de enseñar varios, se debe mostrar al aprendiz cómo optar. Se le debe enseñar que debe elegir un camino, sabiendo que es uno de los múltiples caminos posibles.

Aprender es por lo tanto elegir, aunque sea por hipótesis. Es imaginar, desde luego, es aprender métodos, técnicas, es acumular experiencias.

El profesional cuando proyecta puede parecer que proyecta en una línea continua, personalizada o no. También aparecen profesionales de alta cualificación que tienen una línea muy diversificada en lo que hacen. Hoy por hoy, el arquitecto que diversifica su producción me parece más interesante por dos razones: La primera, es que los arquitectos quieran o no -a excepción de Mies que hizo siempre lo mismo, se tratara de lo que se tratara y las diversificaciones que tuvo Mies no atendían a los cambios-, todos los grandes arquitectos del desarrollo de la modernidad -si fuéramos a la Historia sería igual- fueron siempre eclécticos, sólo que muchas veces ni siquiera lo sabían. Les hubiera resultado terrible tener que reconocerlo. Se negaban a reflexionar sobre que su cambio fuera diversificado. Si examinamos la carrera de los grandes maestros (exceptuando ya digo a Mies) nos encontramos

con que es una carrera de cambios, no sólo debida a los cambios de los tiempos sino también a una inevitable condición que el ejercicio de la arquitectura tiene. A mi me parece que el eclecticismo reconocido como tal, es una posición bastante fértil, que se produce sin desearla y sin reconocerla. Resulta patético ver cómo los grandes arquitectos contemporáneos, si es que existen grandes arquitectos contemporáneos, repiten sus gestos pase lo que pase con el programa, con el lugar y con lo que sea.

La falta de reacción ante la realidad arquitectónica a mí no me gusta. Me gustan más los arquitectos que, sin dejar de lado lo personal, son capaces de reaccionar de modo diferente dependiendo del lugar en el que están. La arquitectura tiene ocasiones completamente diversificadas y me parece más interesante esta segunda actitud.

Por otro lado, me parece bastante importante reconocer también la condición completa que tiene nuestra disciplina. No se parece mucho al resto de las disciplinas puras, porque lleva en sí la condición compleja de tener que ser un arte aplicado, de tener que dar respuesta a los hechos funcionales, concretos, de mezclar las condiciones enunciadas desde Vitrubio: la condición funcional, constructiva y de apariencia bella que inevitablemente la arquitectura contiene. A la Arquitectura se la demanda al menos estas tres condiciones y alguna que otra más. Tiene la complejidad de tener que poner de acuerdo cuestiones que en principio no tienen nada que ver entre sí: la condición material de la escala, la funcionalidad, el carácter... Son cosas heterogéneas que pertenecen a campos distintos y que la Arquitectura debe de reunir de manera satisfactoria.

El éxito de la Arquitectura es precisamente la reunión adecuada de algo que tiende a la dispersión que no es homogéneo y de lo que no podemos escapar. Es pues una condición compleja y completa que la diferencia de las otras artes ingenieriles.

Cuando yo estudiaba, la Arquitectura se suponía que iba siempre en progreso, es decir, que cada situación temporal superaba a las anteriores. Esto yo creo que no es ni verdad ni interesante. Por fortuna para nosotros la historia de la Arquitectura no se supera. A lo mejor se superan otras historias como la de la ingeniería naval. No lo sé. En el caso de la Arquitectura no es así.

La Historia, aunque quede obsoleta, nos sigue dando lecciones constantes. La Arquitectura está ya hecha. Hay mucha arquitectura producida. La única forma de aprender a hacer arquitectura es con la práctica.

La historia del Movimiento Moderno nos da lecciones de una manera absoluta. La historia de los procedimientos, de los métodos y de los instrumentos de todo tipo que se van superando y enriqueciendo de un modo constante. Hay gente capaz de hacer avances casi de un modo revolucionario. La historia del Movimiento Moderno, me parece que es una historia en la que estamos inscritos todavía. Me parece que no ha habido todavía algún punto de cambio definitivo sobre lo que el Movimiento Moderno nos ha enseñado. Que no se ha cerrado todavía el ciclo que la revolución moderna abrió, si bien nuestra posición es muy diferente a la de nuestros maestros. Estamos en un momento cultural en el que no hemos salido de un ciclo. Y esto nos llevaría al cómo operar al proyectar, con una herencia tan rica, tan abundante, lo cual es positivo en una época en la que uno se sabe necesariamente atrapado y no sabe muy bien cómo salir.

Parece curioso leer a arquitectos del siglo pasado que, como Violet Le Duc, estuvieron toda su vida anhelando una nueva arquitectura que no llegaron nunca a ver. Sintieron que tenía que aparecer una arquitectura nueva y sin embargo no llegaron a conocer ni siquiera sus atisbos, porque no estaba en sus manos provocar el cambio. A partir de la imitación del arte en los años 10 y 20 es cuando se inició el cambio a una arquitectura variada, hacia varias arquitecturas modernas.

Tampoco podemos ver ahora cual será el momento del cambio.

Hace unos años cuando apareció la figura de Kahn, parecía que la Arquitectura iniciaba un camino que iba a ser muy diferente, pero que luego no ha llegado a tanto, al igual que el fenómeno Venturi. Parecía que se superaba el Movimiento Moderno, pero luego no fue así. Parecía que aparecerían cosas nuevas que luego resultó que ya estaban contenidas en el Movimiento Moderno. Paradójicamente, estas situaciones reafirmaron posteriormente el Movimiento Moderno. Una nueva apuesta por actitudes modernas fueron posibles gracias a Kahn, Venturi o Rossi. La forma en Arquitectura tiene un valor importante. Haciendo una reacción contra lo moderno se cimentó la *Neomodernidad.*

Creo que lo que hay que hacer es sacar los métodos, los instrumentos, los medios de la enorme herencia que tenemos y no preocuparnos más de lo que es avanzado, de si creamos o no creamos. Creo que la creación es definitiva, que es más un acontecimiento que un fin. Se da la creación como algo que se produce más que algo que se se busca y debe producirse el cambio. Aunque pudiera angustiarnos esta condición de manieristas, creo que la riqueza de nuestra cultura es más importante. Sabemos mucho de nuestra Arquitectura, tenemos muchos medios, podemos caminar con muchos apoyos. Tenemos capacidad de reflexión en torno a ellos. Otra cosa es que estos métodos, estos medios, sean socialmente operativos y que la sociedad nos dé o no plataformas para desarrollar esos métodos.

Me gustaría que interviniéramos todos...

Pregunta: En relación con la utilización del eclecticismo como concepto operativo, más que como postura formal, ¿Qué es la calidad?

Respuesta: Yo creo que la calidad puede ser analizada y argumentada. Todos acabamos admitiendo cuáles son aquellas arquitecturas que nos parecen más cualificadas, incluso hay una cierta capacidad de adivinación directa de la calidad que algunos descubren.

Pregunta: ¿Qué opinas de la calidad como referencia que te fuerza al ejercicio de intentar descubrirla?.

Respuesta: Creo que el crítico tiene algo de perro de caza, que de pronto empieza a oler la calidad, trata de descubrir la calidad. Busca por qué hay ahí calidad e intenta argumentarla. Según Fisac la belleza surge si surge, pero hay otras cosas que te llevan a la Arquitectura. La definición de la no calidad en la Arquitectura, lleva a la idiotez. La calidad está en lo más elaborado y denso aunque luego pueda parecer simple. Y el proyecto intenso se produce cuando el autor encuentra una plataforma en la que poder meterse.

Comentario: Con relación a la condición histórica, el considerar el Movimiento Moderno porque es nuestra herencia directa, de dos generaciones, es decir de nuestros abuelos, y con relación a que las cosas no se cambian porque quieras, sino porque tienen que ser cambiadas, me parecen afirmaciones muy interesantes.

Respuesta: Yo siempre he tenido la tentación de hacer, aunque metiera la pata, una tratadística de cómo son los procedimientos para llegar a hacer arquitectura. Verbalmente si que lo hago. No he logrado nunca escribir seriamente en esa línea, pero los profesores de proyectos nos teníamos que haber mojado más y haber hecho un par de libros sobre eso. Debería haber algún tratado aunque no sea más que de observación analítica de lo que han sido los procedimientos de hacer Arquitectura. Estamos en deuda con la cultura escolar.

Pregunta: Enseñar sería aprender a generar diversidad y luego buscar la coherencia. ¿Cómo se puede hacer eso?.

Respuesta: Yo lo hago casi siempre de una forma muy poco sistemática. Aspiro siempre que puedo y me hacen caso, acometer los ejercicios eligiendo la temática, eligiendo los temas que se prestan más a esa expresión y luego orientar el inicio del ejercicio de cómo se han hecho ejemplos de esa aproximación. No sé emplear otro método. Siempre hago lo mismo. Creo que es el método más conveniente. Plantear un tema como por ejemplo una biblioteca y ver como han reaccionado diversos arquitectos, ver la diversidad de aproximaciones o ver que tienen métodos parecidos, semejanzas formales, cuestiones que los diferencian. La biblioteca al final siempre es lo mismo: luz, espacio y libros. Se puede elegir un maestro o varios. Esto lo ofrezco como método de enseñanza, o bien, olvídalo todo y mira a ver por donde sales tú, pero considero que el método personal es el más difícil de conducir. Pero es cierto que este método de enseñanza es más fértil para alumnos más inseguros y menos útil cuando los alumnos no necesitan ya tantos apoyos.

La madurez se alcanza luego con el ejercicio profesional. Otra cosa que a mi me parece es que la arquitectura es un arte de gente madura y no de principiantes. Las grandes obras no se producen en la época juvenil.

Pregunta: Si la posibilidad de generar diversidad es más fácil al principio ¿sería conveniente aprovecharla en esos primeros años?.

Respuesta: Sí.

Pregunta: Sobre la situación manierista de la actualidad contemporánea, ¿no te resulta contradictorio?.

Respuesta: Creo que estamos contemporáneamente en una situación que no sé que resultados va a dar en el futuro. Puede que dé buenos resultados o no. Yo creo que esta época es buena por esa creencia en la diversidad y por las cosas que he referido sobre la situación instrumental y metodológica del proyecto. Pero también creo que esta época, buena, porque a mí el eclecticismo me parece positivo, tiene una dificultad: el eclecticismo es peligroso. Podemos equivocarnos al elegir, ir a callejones sin salida, podemos hacer tonterías, podemos pasar a un cierto libertinaje de que vale cualquier cosa y no llegar a nada.

El eclecticismo tiene unos precios importantes. Me parece difícil aunque rica la situación en la que tenemos una herencia importante.

Estamos en una situación difícil en la cual nosotros no nos parecemos a ellos (refiriéndose al Movimiento Moderno) pues les correspondió una época revolucionaria. Nosotros en este asunto tenemos un horizonte más difícil, más limitado. Tenemos una cultura más conservadora y es por lo tanto más difícil. Por otra parte, necesita ser conservadora porque tiene esa herencia. Tenemos menos capacidad de empuje.

Ser manieristas puede generar productos interesantes o puede generar productos decadentes si no son tan interesantes. Lo bueno que tiene el Mundo es que somos muchos y muy diferentes. El que pueda vaciarse y volver al origen, olvidando la herencia, que lo haga. Ahora bien, que se lleve algunas seguridades consigo para saber cómo se está produciendo.

Yo soy hijo de una generación que tiene las cosas mucho más mezcladas, me han criado en un ambiente más caótico. Cada uno debe saber cual es la posición que le motiva más y que le es más operativa.

También es verdad que, además de esta explicación de la diversidad como método de enseñanza, se invita a los alumnos a ser como Mies por ejemplo y vamos a resolver este ejercicio dando un modelo. Para aprender vamos a resolver este ejercicio dando un modelo. Para aprender vamos a proceder como los "mayores". Es el método de sustituir al maestro, en lugar de trabajar con él como se hacía antes, siempre eso sí con una gran libertad. Yo soy muy liberal. Si tu ves un camino que es más potente para ti, adelante. Los arquitectos buenos yo creo que lo que hacen es ir por el camino que más dominan. El consejo es: haga usted aquello que crea que le va a salir mejor y no lo dude. No ande con espejismos. La diversidad también sirve para eso, para hacer lo que uno mejor domina.

La profundidad, la densidad está mucho menos de moda. Ahora es todo mucho más superficial. La "intensa superficialidad" que decía Abalos. Yo no creo mucho en eso. Creo en la densidad de la Arquitectura. Creo que una forma de definir la calidad en la arquitectura es la densidad.

Pregunta: ¿Puedes comentar un poco más el concepto de calidad, porque es la única vía que al parecer tenemos?

Respuesta: En términos generales es muy difícil. La calidad se produce siempre individualmente, como en todas las producciones artísticas y humanas, pero sobre todo las artísticas. ¿Qué es una buena novela? llamamos a un crítico literario y te explica por qué esta novela concreta a él le parece buena, y siempre puedes disentir, pero realmente un crítico literario te dice por qué es bueno *fulano* o *mengano* en términos generales y sobre todo por qué es bueno fulano en tal producción literaria y no tanto en ésta. Es decir, que la calidad puede ser a posteriori analizada y reconocida.

Yo creo en el hecho individual. En términos generales es muy difícil hablar de la calidad. También he intentado antes definir la calidad, digamos, en la habilidosa combinación de todas las cosas diferentes que la Arquitectura tiene. El ser capaz de satisfacer todas estas veriables de la Arquitectura sin que ninguna se desmadre y dándoles una importancia interesante, una imbricación atractiva y adecuada, etc. De algún modo, la calidad está también ahí. Sin embargo, la calidad está en hacer a veces la imbricación de cuestiones diferentes, haber favorecido una de ellas de un modo atractivo. Me parece bastante difícil definir la calidad en términos generales. La se definir en términos particulares, opinar y argumentar en cuanto tomemos un tema individual. Por ejemplo, el edificio de esta Escuela me parece el mejor edificio de la Ciudad Universitaria.

Comentario: Yo pienso que utilizar la calidad como referente, como emblema generador de interés alrededor, para luego decidir de una manera u otra, tiene mucho que ver también con la arquitectura moderna y con otras posiciones incluso filosóficas; en relación, por ejemplo, con la hermenéutica. Sin embargo, si que parece que puede haber una calidad hermenéutica. Tú, interpretando un objeto, lo interpretas por tu personalidad, de alguna manera reconoces que aquello tiene algo, un no se sabe qué, pero eso no lo ha definido nadie. Luego se han hecho ensayos fenomenológicos. A lo largo de la Historia ha habido "palabros" -la seducción, por ejemplo- como referentes fenomenológicos para referirse a esto. Esto tiene algo que te atrae porque te hace correr una aventura espiritual personal mejor que aquello otro, así que tu lo consideras como algo más interesante. Pero son cosas como muy elaboradas, no son simples, dependen de la cultura así que también son muy relativas. Porque puedes llegar a ese entendimiento, me parece a mi, con cualquier tipo de experiencia personal, aunque tengas muy pocas. Entonces, el término calidad, no como definición sino algo así como referencia para hacer el esfuerzo de profundizar, se convierte en una especie de desencadenante dinámico más que en una normativa ¿no? y a lo mejor no se puede hacer de otro modo.

Comentario: Yo pienso que desde el punto de vista más didáctico, sí es posible hacer un esfuerzo más concreto para definir la calidad.

Respuesta: Siempre lo tendría que hacer con arquitecturas concretas. Fíjate que los mejores tratados del Renacimiento son los que abres, entras, y te ponen unas plantas allí delante. Los tratados son muy bonitos como obra literaria y cualquier tratado tiene cosas de sabiduría sobre la Arquitectura muy intensas, pero cuando empiezan a querer decirte cómo se produce la calidad, que es en definitiva lo que cualquier tratado va a buscar, son mucho más vagos. Pueden ser interesantes como pensamiento y como análisis de ese momento y de ese personaje y de esa arquitectura; pero, en el fondo, no concretan nada y cuando pueden concretar es cuando ponen en ello arquitecturas como ejemplo. Los términos generales salen incluso de las aplicaciones, o al menos yo no he logrado nunca hacerlo de otro modo. Podemos ahora analizar esta Escuela y podemos sacar algunas cosas que entendamos como generales, pero siempre las sacamos de una aplicación. La Arquitectura y el mundo del diseño en general es así de complicado.

Observando a Aalto comprendemos el mecanismo que utiliza, muy atractivo y que en realidad estaba en el pasado, pero que él emplea de un modo nuevo. Es cuando, tan aficionado como es Aalto a generar diversidad en un mismo edificio, junta cosas que son de forma diversa para funciones o cuestiones diversas dentro de un mismo edificio. Al analizar Otaniemi, que es una escuela politécnica como tres veces ésta, en la que hay una sistemática de pabellones muy considerable, todo es muy sencillo muy paralelo, bajito, repetido y..., de pronto, nada más el Aula Magna se convierte en una especie de monumento; aparece este mecanismo de poner el acento formal sólo en una parte y no intentar llevar un acento formal de extraordinaria envergadura a la totalidad, al conjunto. A mi me parece esto una regla fantástica que Aalto emplea. O sea, emplear diversidad por un lado, empleando en el lugar en donde el contenido simbólico tiene más importancia, en donde además el tamaño hace que eso tenga más fuerza y llevar la riqueza formal al punto principal y, automáticamente, hacer que todo ese conjunto resulte de gran riqueza formal habiéndolo dado a un sólo elemento. Contrariamente a otras arquitecturas que usan el principio de coherencia y van repitiendo complejidades formales por todas partes hasta llegar a las mesas de trabajo. Cosas así si pueden ser generalizadas...

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

Víctor López Cotelo ha sido profesor de esta Escuela. Ahora está preparando su incorporación a una cátedra en una escuela alemana, o sea, es un pedagogo en última instancia y luego es una arquitecto brillante de la última generación. Ha hecho muchas obras que teneis que conocer.

D. Victor López Cotelo: Exposición

La arquitectura parece que siempre se escapa de las manos. La cultura del proyecto, y la actitud ante el proyecto, parte fundamentalmente de la idea que tiene cada uno de lo que es la Arquitectura y, en función de lo que se piensa, intenta por las vías más adecuadas a las propias facultades acercarse a eso que es la Arquitectura.

Una cosa es lo que como arquitectura se proyecta hacia la sociedad, como una cosa misteriosa, esotérica, difícil, extraña, artística, que no se puede explicar y otra cosa es la realidad, realidad muy individual. Y como muy individual, no formulable de forma genérica. La sociedad está preparada para entendernos, pero es curioso que cuando uno defiende ante un cliente ciertas ideas arquitectónicas, aquella que siempre abre las puertas al arquitecto es la más difícil de formular y de entender: la estética, que es una cosa que a quien no pertenezca a nuestro mundo le deja totalmente desarmado. Parece que lo más fácil es sacar esa parte mucho más etérea de la arquitectura.

Para mí, la arquitectura es una cuestión de orden, sin orden no hay arquitectura. ¿Qué quiere decir orden? Cuando digo que es una cuestión de orden quiero decir que no es arbitraria. Al ser una cuestión de orden plantea unas jerarquías, una prioridades y una fundamentación rigurosa de lo que se hace.

Yo creo que la arquitectura es pensamiento: la arquitectura está antes en la cabeza que en la materia. Y es un pensamiento que toma cuerpo a través de la construcción. O sea, que la gravedad, la orientación..., son cuestiones ineludibles y que requieren que la idea requiera un esqueleto, un soporte que es la propia construcción. Son tales las posibilidades materiales que, si no hay previamente una idea clara, no se puede aplicar esa idea a la materia porque la materia es al final el soporte de la idea.

Se podrá decir que la cultura del proyecto es la forma de llegar de la idea a la materia de forma que en el propio proceso no se pierda nada de idea y que la materia contenga a todo el pensamiento. ¿Qué quiere decir? Primero, que tiene que haber suficiente pensamiento porque, si no hay pensamiento, no puede haber materia que lo recoja; segundo, tiene que ser un pensamiento suficientemente fundamentado para que en los avatares del desarrollo, de la aproximación a la realidad, esa idea no se vaya perdiendo por una serie de trabas que van surgiendo si la idea es endeble, y con esto me refiero a tropiezos, pequeñas dificultades, pequeños nudos que hay que ir soltando, porque al final estamos tan ocupados en deshacer los nudos que ya no vemos lo que estamos haciendo.

Entonces tiene que haber una cantidad de pensamiento suficiente para que permita ser transmutado en materia y el gran proyectista es el que logra que no se le pierda nada en el proceso. Incluso que, al apoyarse en la materia, su pensamiento aparezca de una forma tan clara que no requiera ninguna memoria, ninguna explicación.

Nosotros vemos el edificio y lo sentimos, lo vemos, lo conocemos y lo disfrutamos de alguna manera. Pero esto debe tener un cierto proceso de aprendizaje, pienso yo, tiene que tener una cierta metodología de aproximación. Yo creo que no se puede enseñar, pero que sí se puede aprender, lo que es distinto. Se puede intentar individualmente buscar aquellos caminos que a uno le facilitan, dentro de las posibilidades y las limitaciones que tenemos, acercarse al fenómeno. Y en esto no hay nadie que haya superado la Arquitectura y luego la haya dejado atrás. Todos somos futuros arquitectos de nuestra futura próxima obra. En cierto modo, todos estamos en igualdad de condiciones, desde el estudiante hasta el profesional de setenta años. ¿Qué pasa? Que unos tienen la ventaja de tener experiencia frente a otros. Pero yo creo que la arquitectura está siempre delante de nosotros y es el reto que tenemos que ganar cada vez que se nos plantea un problema arquitectónico.

Yo diría que, para mí, la arquitectura son problemas arquitectónicos, son problemas que se nos plantean y que tenemos que resolver con una determinada disciplina, una serie de conocimientos estructurales, construcción, instalaciones, legales, económicos, sociales, geográficos... Lo que ocurre es que el dominio de la disciplina no tiene sentido si ésta no responde o no refleja un universo personal coherente. Entonces, yo creo que la disciplina se puede aprender y se debe enseñar y se debe exigir y que se debe poner coto al que se sale de la disciplina para entrar en otro terreno. Al que se sale de la disciplina arquitectónica y entra en la disciplina escenográfica, yo le mandaría a la escuela de escenografía. Esa sí sería una de las primeras misiones de una escuela de Arquitectura, creo que cierto rigor en los límites del campo de juego no están coartando la libertad. puedes ir por el camino que quieras, pero siempre cumpliendo las reglas.

En ese sentido, creo que en este momento se debería marcar un límite a la disciplina arquitectónica, esto es, lo que tienen que saber los arquitectos. Esto es necesario pero no suficiente, hace falta completarlo con una estructura personal propia, una capacidad crítica, digamos... ser persona, ser persona libre no alienada. Ser persona porque se conocen los mecanismos y se saben los márgenes con los que uno quiere actuar y sobre qué medios está actuando.

Lo segundo, sería crear una capacidad crítica para que cada individuo pueda ser realmente libre: que no crea que es libre porque copia lo que quiere, porque copia lo que no tiene más remedio que copiar incluso, sino que sea verdaderamente libre porque puede pensar libremente y ése, creo yo, es otro aspecto que habría que acotar, porque lo que yo he venido notando en las escuelas de Arquitectura es que alumnos libres son los que hacen aquellas cosas ya están hechas y homologadas ya por una cultura, ya en las revistas, etc. Y el alumno que está en su mesa haciendo un ejercicio de verdadera libertad, luchando con los centímetros y con los materiales, con la textura y con las ideas, si no tiene un fruto homologable con esa locura de las vanguardias, entonces no se le considera libre, entonces pierde los concursos y saca peor nota en los cursos de proyectos y tiene menos éxito en la sociedad.

El ejercicio máximo de la libertad es la lucidez. Entonces, el favorecer la lucidez frente a la locura, yo creo que sería la segunda parte de la cultura del proyecto.

Aquellos señores más lúcidos son aquellos que son más libres. Y habría que dar vuelta a la *tortilla psicológica* en profesores y alumnos. Liberar al alumno que llega a hacer proyectos. Y esa es la parte más interesante del curso de proyectos: la relación que se establece entre el alumno y el profesor, en tanto en cuanto el profesor le puede ayudar a que se libere. Porque el profesor no te puede liberar, te puede ir metiendo en un mundo en el cual encuentres tus contradicciones, para que tú mismo encuentres cuál es tu terreno, porque además cada uno de nosotros tiene un terreno distinto y ahí es donde empieza a salir la arquitectura de cada uno, no copiando mirando hacia afuera, sino todos mirando hacia dentro, mirando hacia nosotros mismos.

Entonces, la cultura del proyecto tiene una parte de disciplina que tiene límites y tiene una parte de liberación que yo diría que es algo que tiene que ver con una introversión, con un meterse hacia dentro de uno mismo, con un trasformarse en el propio problema planteado. Y cuando yo soy el problema, cuando logro entender el problema tan suficientemente bien que me fundo con él, la respuesta sale inmediatamente, sale por sí misma sin que yo la fuerce. Las respuestas están incluidas en las preguntas cuando las preguntas están bien establecidas, están bien planteadas. Y la propia formulación correcta de la pregunta pertenecería a la lucidez.

Lo que pasa es que hay muchas veces que la sociedad nos da la pregunta ya planteada, vía cliente o vía concurso, o bien planes que ya existen, donde se han limitado las edificabilidades, etc., Y ocurre que quizás la labor del arquitecto también está en saber dónde están las malas preguntas para no mezclarse con ellas. De hecho, cuando uno estudia a los maestros ve que se han equivocado muy pocas veces, pero se han equivocado muy pocas veces porque han respondido sólo a las preguntas que se podían responder, a las otras se las han quitado del medio. Ahí está una de las partes más importante de la profesión de arquitecto: saber cuando la arquitectura puede resolver un problema por la vía de la arquitectura y cuando, para resolver un problema arquitectónicamente, primero hay que mandarlo a otro sitio, a los economistas o a los geógrafos, para que lo planteen bien y, cuando esté bien planteado, resolverlo.

A través de la simple formulación de unas ideas no puedes corregir una pregunta mal hecha, porque la idea que tú estás intentando materializar tendría las propias contradicciones de la pregunta mal planteada y por tanto no habría materia que pudiera expresar en bien lo que está planteado en mal, si existe una relación entre pensamiento y materia.

Todo esto que parece así dicho muy fácil, resulta que lleva muchos esfuerzos, son esfuerzos siempre personales. Eso ya es un reto que uno tiene consigo mismo, no como arquitecto sino como persona, persona que ejerce de persona a través del ejerciccio como arquitecto. Dar un sentido a lo que estás haciendo porque crees en ello y porque tienes una visión de la Humanidad y del Cosmos y ejercemos nuestra libertad como seres humanos aplicando de la forma más lúcida posible nuestra capacidad humana.

Estoy, por tanto, por principio en contra de todos aquellos movimientos arquitectónicos que se apoyen en lo irracional, lo arbitrario, porque ésa es la primera manera de alejarse de la humanidad, acercándose más a los animales, porque lo racional -el pensar- es una capacidad humana.

Cuando se hacen las críticas del Movimiento Moderno porque se quería humanizar, lo que se está pretendiendo es hacerlas irracionales, hacerlas incomprensibles y, por tanto, menos humanas. Y ahí se crea una especie de confusión entre la libertad como responsabilidad y el ejercicio del conocimiento frente al oscurantismo.

Yo creo que la arquitectura es ejercicio de pensamiento ordenado -como una filosofía- en el espacio, que tiene que poseer una coherencia. Pero si todo fuera así de fácil, todos seríamos buenísimos arquitectos. La arquitectura, para entrar en lo que sería el campo del Arte, parece que requiere un punto más, y eso depende ya de la tensión propia del arquitecto, en tanto que se fuerza hasta tal punto que hace que todo lo que hemos dicho se lleve al límite, pero al límite de lo conocido. Llevar las cosas al riesgo, a la aventura, no darse por satisfecho con aquellas cosas que en principio tengan una evidencia inmediata sino forzar las cosas hasta casi dejar de ser lo que son, pero que sigan siéndolo. Que todos nos quedemos sorprendidos porque estamos

tocando lo que ninguno de nosotros conocemos. Eso es lo que a mi me parece la parte más interesante, que es donde creo que hay que aplicar el riesgo en la cultura del proyecto.

En tanto en cuanto se repiten rutinas, se cumple una misión como profesional pero no se llega a correr un riesgo personal. En esa línea, en esa chispa que salta cuando se roza lo desconocido, me parece que es donde está la obra maestra. Que es la que a todos nos deja sorprendidos.

Pienso que hay una línea de la Historia de la Arquitectura que va uniendo todos esos puntos que han sido como estrellitas, que en cada época ha habido alguien que ha llegado a esa frontera, que la ha rozado. Luego los historiadores van trazando esa línea, uniendo todos los puntos, y ésa es una línea que tiene una contundencia absoluta y ésa es la línea que yo creo que merece la pena y el riesgo de vivir. Eso, por fuerza, no se puede aprender ni se puede enseñar, eso hay que vivirlo, eso hay que ganárselo, hay que lucharlo. En el riesgo está quizás también la posibilidad de errar, pero yo creo que ahí es donde también está el interés de la arquitectura. La única forma de acercarse a éso es estudiar y aprender de los que han rozado esta línea en la Historia de la Arquitectura, no para copiarles sino para saber qué distancia se interpone entre los planteamientos y el resultado, para saber cuánta carrerilla hay que coger para saltar un obstáculo.

Estudiando empiezas a ver cuál es la base de pensamiento para poder alcanzar una idea arquitectónica, qué alejamiento tienes que tener de la idea, hasta dónde tienes que ir, cuál es el territorio que tienes que reconocer en torno al problema arquitectónico para que desde ese territorio surjan las fuentes, surjan las energías y surjan las informaciones y la convicción suficiente para dar sentido a la acción arquitectónica. Cuanto más ampliamente comprendas la pregunta, más evidente, clara, potente..., orgánica diría yo, sale la respuesta. Es una idea que en su formulación lleva implícito, casi como en un código genético, su desarrollo; todo lo que va a pasar hasta que esté terminada. Entonces, tú pasas a ser un agente servidor de tu propia idea, un agente inteligente que, en cada momento, tiene que aportar aquello que la propia idea exige, que tiene una jerarquía de producción de decisiones. Porque en definitiva, un proyecto es una concatenación de decisiones, y la idea hace que tomes la decisión que tienes que tomar en el momento adecuado. Si te adelantas o te retrasas en ciertas decisiones, el proceso ya se queda corto y entonces empiezan a aparecer decisiones erróneas, decisiones arbitrarias, poco fundamentadas que luego arrastran a otras etc., para llegar a un proyecto terminado al que planteas una pregunta sobre un peldaño y se cae todo el edificio. ¿Por qué? Porque si la idea es suficientemente clara, el peldaño estará donde tenga que estar porque es que lo va a exigir él mismo.

Comentario: Creo que te estás refiriendo a la idea con una visión muy dinámica, la idea como algo...

Respuesta: Autogeneradora.

Comentario: ...autogeneradora de un camino, de un proceso. No es simplemente una visión, sino que estás hablando de una actitud, de un trabajo, de una cosa más amplia.

Respuesta: Es que no es sólo una idea en el sentido idealista, sino una actitud, una convicción, es un mundo. Y cuando te sales de ese mundo, enseguida hay algo que no funciona, hay algo que no pertenece, que no está en resonancia con el resto y de repente empieza a salirse de la armonía; y me refiero no a una armonía en el sentido estético sino en cuanto al equilibrio de relaciones entre cosas con sus propias leyes, que no puedes traicionar si esas leyes pertenecen a un mundo que tú previamente has elegido libremente. Esa especie de coherencia, de contundencia del pensamiento cuando el pensamiento quiere hacer algo, y cuando ese hacer algo responde a que se ha entendido realmente qué es lo que te han preguntado, consiste en que todo lo que se sale de la pregunta es automáticamente rechazado por el resto de los ingredientes del problema.

Comentario: En el tiempo que llevo aquí, es la primera vez que se habla de la idea como una cosa dinámica, abierta. Estás hablando de una cosa que a mí me parece maravillosa: es el proyecto como proceso. En esta Escuela se suele manejar la idea, el concepto idea, como especie de cosa estática, de ...

Respuesta: bombillita... Yo estoy hablando de una cosa que requiere una metodología y que además, aplicándola constantemente, te sorprendes de lo que te va ocurriendo, y el proceso está constantemente abierto a poder ser algo y que, sin embargo, no es nunca incoherente, o sea, lo que sale es lo que debe salir para ese planteamiento; si haces otro, pues sale otra cosa.

Yo por eso no comprendo a los arquitectos que se llevan su arquitectura como un caracol detrás de ellos y que si les invitan a un concurso en Berlín, ponen lo mismo que si el concurso fuera en Nueva York. Da lo mismo que sea una escuela o un aeropuerto; tienen ya una tecnología, tienen ya unos materiales, tienen ya una estética y... "póngame usted el Museo del Prado por medio o lo que sea, porque le planto aquí lo que yo sé hacer". Eso a mí me parece angustioso, además de aburridísimo, porque vas a estar toda tu vida haciendo lo mismo. Me parece mucho más interesante que cada vez que te plantean una cosa tengas que luchar como si fuera una partida de ajedrez y te cambiaran al contrario. Yo no puedo hacer siempre lo mismo porque me gana el otro que acaba de mover una pieza que requiere una respuesta distinta.

Comentario: Ese es un matiz importante.

Respuesta: Ese proceso vivo de la arquitectura requiere primero una limpieza mental, tienes que estar dispuesto con toda tu fe y con toda tu ilusión y tu convicción en que lo que estás haciendo es fruto de otros pensamientos anteriores, que también los has hecho de tal manera, que te llevan a un fin que es bueno.

En definitiva, creo que se trata de conocer una disciplina y liberarse uno mismo hasta el punto de estar dispuesto a recibir con una cierta inocencia los problemas para, luego concentrarse en ellos, entenderlos y hasta convertirse uno en problema también. Te importa un pepino lo que ha hecho fulano, tú lo que quieres es entender verdaderamente el problema para ser suficientemente libre de poder hacer lo que el problema te pida.

Entonces, yo creo que el planteamiento de los cursos de proyectos sería ayudar en lo que se pueda, y en tanto el alumno lo quiera, a que vaya adentrándose en ese territorio y, en lo que sea posible, irle quitando aquellas trampas en las que ya hemos caído todos diez veces para facilitarle el camino.

La referencia cuando nosotros estudiábamos era mucho más fácil porque había cinco: Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies y Alvar Aalto. Ahora, abres una revista y no sabes si vas o vienes, no sabes por dónde te da el aire. La fuente de la Arquitectura se convierte en la propia Arquitectura, que es lo peor que te puede pasar, que la fuente que te informa de lo que tienes que hacer no es el problema que estás haciendo sino uno distinto, que tú tomas como fuente original de pensamiento. En este momento hay tal bombardeo de información que es muy difícil tener esa paz, esa capacidad de concentración que te permita pensar realmente lo que tienes que pensar, no pensar en las cosas con las que, a través de la información constantemente nos están bombardeando y asegurándonos además un éxito social.

El entrar por otros caminos, donde no se sabe qué va a pasar, a la sociedad le inquieta y entonces la sociedad prefiere andar por las vías conocidas. Por eso a veces se dice que los artistas se adelantan. No, es la sociedad la que se retrasa. El artista cuenta siempre con los datos del problema y cuenta con la capacidad de entrar en esos problemas de una forma lúcida, de un forma libre y dejar que los problemas tomen forma. La sociedad es la que tiene sus formas hechas y no permite que eso ocurra. Yo no creo que los artistas se adelanten a su tiempo; los artistas son los únicos que realmente están en su tiempo, son los que están en el presente. Pretender hacer una obra de arte pensando en el futuro es una barbaridad, porque el futuro lo condiciona el propio presente. Yo creo que la forma más vanguardista y más ética que hay es responder absolutamente de la forma adecuada al presente, porque si todo el mundo responde adecuadamente al presente, el futuro será maravilloso. El futuro es un desastre cuando todos, queriendo hacer futuro, jugamos en el presente a futuro.

La única forma de avanzar, consiste realmente en hacer en cada momento aquello que crees que tienes que hacer, en todas las decisiones que tomes en tu vida, en las que afectan directamente al proyecto y en las que afectan a otras cosas de la vida pero que acaban siendo proyecto también. Abriéndote el camino en cada segundo de existencia. Cuando eres mayor pasan aquéllas cosas que tú has sembrado cuando eres más joven, y lo que va a pasar dentro de diez minutos estamos ahora creándolo. Por eso, cuando eres estudiante y estás terminando la carrera te queda como esa especie de gran vacío: y ahora, ¿qué? Pues ahora nada, lo mismo que ayer. Ayer, cuando te pusieron un proyecto y tenías que estudiar matemáticas, lo hiciste y lo hiciste bien; pues mañana toma las decisiones adecuadas en ese mismo plano, verás como no hay vacío, que el segundo siguiente siempre está lleno de alguna decisión posible. No resulta que uno en un momento de su vida ha hecho todo lo que tenía que hacer y ahora ya lo aplica. No. Se sigue siempre siendo estudiante y se sigue teniendo siempre el riesgo de equivocarse y es eso es lo que hace interesante la arquitectura.

Comentario: A mí me está emocionando mucho lo que estás diciendo; es una postura comprometida, con una enorme pasión por el trabajo. Has mostrado aquí una especie de compromiso ético y profesional de primer orden, una voluntad dinámica y esencialista de buscar las cosas con todos los riesgos. Estás hablando de proceso, con una dinamicidad que de alguna manera dibuja el contorno de la Arquitectura como una actitud en presente y comprometida desde el punto de vista de la enseñanza. Lo he querido entender así y me ha parecido muy bonito. Todo el mundo hace referencias a una ilusión contenida en no se sabe qué mundo, a la que uno tiende para hacer arquitectura, del tipo memoria, y tu has hecho una presentación de ir a por todas sin más, entrar en el problema por las bravas. Está muy bien. Tú lo has conseguido, tú eres un profesional, has conseguido al menos la posibilidad de que, cuando se te plantea un proyecto, tienes un problema, entras en la misma dinámica.

Respuesta: Pero es que yo me he planteado las cosas como alumno también así. No es algo que da frutos cuando tienes cincuenta años; es algo que, o te da frutos cada vez que haces algo o nunca llegarás a nada. Porque, además, puede que lo hagas y puede que no te lo reconozcan. Porque hay gente que lo hace y luego está en su cuartito y tiene la misma satisfacción que si se lo hubieran reconocido, a lo mejor incluso más. Porque en el reconocimiento social puede que ya haya una primera carga de profundidad de que no estás tan en el camino... Cuando tienes un cierto reconocimiento, es que a lo mejor has pegado en la línea de flotación de una sociedad vulgar, entonces... A lo mejor el éxito, sobre todo un éxito prematuro, puede abortar precisamente la capacidad de compromiso, la capacidad de concentración. Si yo me quisiera cargar a un enemigo joven, lo que haría sería darle un grandísimo proyecto nada más acabar la carrera y a esa persona lo destrozaría para toda su vida, seguro. La realidad muchas veces te aprieta, hay una serie de circunstancias que a lo mejor no te dejan todo el espacio necesario para hacer las cosas como tú crees que puedes hacer, pero también, ese exceso de perfeccionismo queriendo que cada obra sea el resumen de todo lo anterior es estéril en sí mismo, porque hace que nunca estés a tiempo.

Me has dicho una cosa: "tú es que eres un gran entusiasta del trabajo". No, perdón. Yo soy una persona muy vaga. Me explico: si puedo hacer una cosa con menos esfuerzo, procuro hacerlo con menos esfuerzo. Lo que quiero decir es que, como uno es bastante limitado, aún siendo muy vago, se tiene que esforzar mucho para que le salga una cosa medianamente bien, quizás por la propia mediocridad en la que uno se mueve. Y lo que yo tengo muy claro es que una idea a la que le has dado diez vueltas suele ser bastante mejor que una a la que sólo le has dado una vuelta. Entonces, muchas veces las cosas salen mejor simplemente por el hecho de que trabajas más, y trabajas más no porque te guste más, sino porque quizás no te conformas con tus propias mediocridades; y sabes que si te quedas dos horas más trabajando y te planteas las cosas, realmente salen. Hay una necesidad de preparar la segunda etapa, la siguiente etapa, suficientemente bien para no meterte en un camino absurdo. Entonces, eso te hace que intentes avanzar casi apabullando, no a los demás sino a ti mismo, dándote suficientes razones para el avance en el proceso del proyecto que te aseguren que la siguiente etapa también va a ser posible; porque lo más trágico es avanzar por un camino erróneo y tener que volver atrás. El hecho de la cantidad de trabajo yo no la vinculo con la satisfacción del

trabajo por el trabajo, sino con la necesidad de resolver un problema; y hay problemas que quizás porque las preguntas están mejor planteadas, porque te vienen de una forma más clara incluso en un problema más difícil, se resuelven con menor esfuerzo.

Se trabaja porque no hay más remedio. Como mejor se está es sin trabajar. Lo que pasa es que cuando las cosas te interesan tampoco las miras como un trabajo. Cuando estás en un tema que te deslumbra, que ves que avanza, que te entusiasma, es como un juego. Y si el trabajo no te lleva a una cosa decente o buena, mejor te quedas durmiendo y te ahorras un montón de problemas y se los ahorras a los demás también.

Pregunta: Esa esquizofrenia que también es propia de la profesión, ese desdoblamiento o esa otra figura, esa otra conciencia que puede ser la resistencia contra la que luchas, ¿qué piensas sobre eso?

Respuesta: Lo que quiero decir es que te estás intentando acercar a una solución, y la solución se nutre por un lado de problemas externos y por otro de problemas internos. O sea, se nutre primero de las propias exigencias que tiene el tema en cuanto tema, que son ajenas a ti mismo, pero luego se nutre de cómo tú has interiorizado ese problema, qué visión tienes tú de ese tema, qué base has cogido, en qué mundo te estás moviendo. Pero intentando ver las cosas de una forma muy relajada, suficientemente relajada para asumir aquello que te viene dado y que no tienes más remedio que pasar a positivo, es decir, no luchar contra las cosas.

Me hace mucha gracia cuando los arquitectos se quejan de ciertas cosas: el problema eres tú, lo que tienes que hacer es dar la vuelta a la tortilla. El no pasar a positivo aquellos condicionantes que son externos, con un paisaje, con unas leyes, a mi me parece que es luchar contra una evidencia y echar pelotas fuera. Es como los malos escritores que echan la culpa a la censura.

Yo creo que el problema no es un problema de esquizofrenia, sino que es un problema de relajación para profundizar en todo aquello que es necesario, por un lado en la investigación del propio tema para saber lo que requiere y por otro lado, en tu propio mundo para saber que opinas tú sobre él Tú tienes que tener una posición crítica, tienes que saber de qué se trata como ciudadano; si hay que hacer una guardería, tienes que tener una opinión sobre el mundo infantil, sobre la pedagogía,... y lo tienes que tener claro, y tienes que hacer cuadrar esas dos cosas para que lo que salga sea la materialización de un pensamiento positivo sobre un tema que te interesa. Hay que hacer las dos investigaciones paralelas y hay que estarse metiendo en el tema y alejándose del tema al mismo tiempo, tomando distancia respecto a las cosas para entrar en un mundo mucho más general que te permita tomar opinión sobre un tema concreto pero, al mismo tiempo, conociendolo en profundidad. Entonces, si no produces disfunciones, lo que sale por de pronto tendrá el equilibrio de estar adecuado a las circunstancias de la historia, en el tiempo y en el lugar.

Comentario: Y el viaje al límite, ¿cómo se hace?

Respuesta: Arriesgando. Creo que el viaje al límite se hace ampliando tu capacidad de asumir aquellas cosas que no conoces y dando como posible que, detrás de ciertos planteamientos que te vienen del problema, cuando los trabajas te llevan a un sitio donde existe una sorpresa, que si no estás capacitado para asumirla porque tus propias limitaciones culturales o psicológicas te sorprenden o te asustan o te inquietan, tiendes a no querer seguir por ese camino y coges otro más...

Comentario: Pero yo he entendido que es una cosa que se produce en el propio ejercicio.

Respuesta: Se produce en el no recorrer caminos trillados y pensar que partiendo de cualquier situación puedes acabar en algo interesante, siempre que no metas cosas raras. Yo no creo que el viaje al límite se produzca por inclusión en el problema de asuntos absolutamente extraños al problema, lo cual no quiere decir que no haya cierto azar. El límite puede estar muchas veces en que ves un material o una muestra y se te abre de repente un posible mundo de posibilidades que no conoces, que no sabes cómo acaba pero que intuyes que puede tener para ciertos temas posibilidades de ser aplicado. Si te arriesgas entonces y entiendes ese material y lo vas forzando como a sí mismo, ahí se produce lo sorprendente.

El que coge el problema totalmente rutinario, pero lo desentraña, lo comprende poco a poco, paso a paso, se admira de lo que le está pasando cuando le pasa, entonces puede llegar a una arquitectura de mínimos, una arquitectura que no requiere llegar a los grandes gestos sino que simplemente requiere mirarlo desde otro lado. Cómo ves la textura de un material, cómo concibes tú la luz en un edificio... Cosas que son absolutamente normales, que todo el mundo trabaja con ellas, si es el resultado de un mundo coherente, y todo ello lo enlazas, la puerta con el tirador, la forma con el pasillo, etc. Haces una cosa muy parecida a la de los demás, pero de repente es algo nuevo, es algo que tiene un interés.

Comentario: Esa es una especie de postura de sacrificio.

Respuesta: Partituras para violonchelo, sólo de Bach; te agarras un violonchelo, un arco y unas cuantas notas y haces una música que ¡ fíjate tú !..., ¡ y es a palo seco !

Comentario: Volviendo a la enseñanza, en el supuesto de que un alumno tenga esa actitud, como profesor es muy fácil: cuando tenga esa actitud que está reclamando el camino para que le des referencias. Cuando el alumno no es así, ¿que se le hace para que se ponga a trabajar?.

Respuesta: Motivarle, explicarle las contradicciones. Yo creo que hay mucho de psicoanálisis, de dónde están los problemas psicológicos y traumáticos de esa persona que cree que su desarrollo como persona está en una dirección totalmente equivocada, y que él mismo está pagando su propia condición, que le está presionado por cosas que le vienen de fuera. Haciéndole ver que lo que ocurre es que es una cosa que no puede hacerse sólo en un aula, se tiene que hacer cada minuto del día, te la llevas al cine,

cuando vas a ver a un amigo; cada vez que viajas..., tienes que estar ejerciendo esa posibilidad de liberarte y quitarte la alienación que todos tenemos encima.

Cuando te planteas que en una escuela de Arquitectura llevas desde los dieciocho a diecinueve años oyendo tonterías, donde te han dicho todo lo que te tenían que decir y te han conformado ya un mundo, cómo es lo que es bueno y lo que es malo, y lo primero que tienes que hacer... Yo siempre me he interesado por los primeros cursos y en proyectos he dado niveles inferiores; intentando quitar la alfombra de debajo los pies: "oye, que de todo esto nada, que te tienes que creer que tú a partir de ahora naces y te tienes que crear tú mismo". El nacer de nuevo como individuo y el hacerte a tí mismo, lo que tú quieres, no qué quieren los demás que tú seas, eso requiere una ayuda psicológica casi diaria. En cuanto a esa persona le resuelves los problemas psicológicos, él solo se hace arquitecto o pintor. Se hace lo que sea porque, de repente, él es el que quiere ser algo y no es su tía, ni las revistas, ni es el éxito de sus compañeros, sino que es él el que tiene un mundo dentro y lo quiere desarrollar.

Lo que nos distingue a nosotros de otras enseñanzas es que no conocemos de los problemas que normalmente tenemos necesidad de escrutar, y que tenemos que descubrir. Nos tenemos que liberar hasta tal punto que tenemos que poder descubrir esos problemas. Cuando un ingeniero llega a un puente, las leyes de los puentes se conocen, la formula que se aplica,..., hay pequeñas cosas que desarrollar pero su mundo está marcado en una banda de conocimientos muy próximo a su conocimiento, sea ingeniero nuclear, sea lo que sea. El problema nuestro es que somos generalistas de lo que no conocemos y lo que tenemos que hacer es capacitarnos para poder pensar en unos términos de autenticidad. El problema es que nosotros tenemos otro paso después: cuál es la respuesta. Y eso es lo que yo creo que fundamentalmente no se enseña; lo que se hace, más o menos, es enseñar la vía con la cual se llega al éxito, no enseñar las vías por las cuales uno llega a enfrentarse a los problemas. Entonces se empieza por poner ejercicios que están fuera de la realidad, de la posibilidad de que el alumno piense.

Lo que debemos poner son ejercicios parciales de aproximación al proyecto. Las personas que se dedican al salto de longitud no se entrenan saltando longitud, sino haciendo pesas, gimnasia sueca, haciendo natación, y cuando ya tienen todo eso, entonces se ponen a saltar. Aquí, cuando va a saltar el alumno está totalmente despistado, porque no tiene nada que ver con lo que le han enseñado. Habría que establecer el proceso inverso: establecer la madurez suficiente en los temas que llevan al proyecto, para que se pueda hacer el proyecto en el momento que uno esté capacitado para hacerlo.

Comentario: Ahora hay un diagnóstico social bastante claro donde la adolescencia es una enfermedad fatídica que se alarga todo lo que se quiera, y la sociedad está fabricando los adolescentes continuos y se hace un estatus donde todo el mundo es pequeño. Lo que refieres es algo así como una terapia psicológica trascendental.

Respuesta: En arquitectura si se está jugando, yo creo, más que hacer adolescentes o convertir en mayores a los que todavía son niños. Es el caso de los concursos dentro de la carrera. Si coges a un alumno que está en una escuela, que está en un período de ejercicios, y cuando todavía no ha calentado suficiente, le dices que salte, le puede dar un tirón, le vas a romper las piernas para siempre. Bastantes señores hay con experiencia de diez años en España en estos momentos que todavía no se han comido una rosca; déjale que se prepare, que viaje, que sufra en un estudio; y cuando tenga la edad, que gane un proyecto en concurso.

Comentario: Has dicho una cosa muy comprometida y terrorífica y es que, si vas determinando tu camino, resulta que no puedes eludir el anterior aunque prescindas de ello y no te interese, pero te está pesando, es decir, eso es un compromiso personal.

Respuesta: Lo anterior te vale como experiencia, pero no como especie de peldaño que hayas subido y que te ahorras en el siguiente ejercicio: cada vez subes la escalera entera, la escalera se sube siempre desde el principio. La arquitectura está delante de nosotros y cada vez se hace el ejercicio de conquistarla, y yo me siento en la arquitectura que, lo que ocurre es que, como yo he subido más veces la escalera, tendré más agilidad para subirla

Comentario: El viaje al límite es a la vez y todas las veces.

Respuesta: Yo creo que el juego está en conseguir, en cada obra que haces, lo mejor que se pueda conseguir y en ponerte al límite. Lo que haces es ejercer ese derecho que tienes a participar con una visión global de la existencia. Los arquitectos tenemos que ser bastante más conscientes que otras profesiones de lo que implica poner una pieza en un sitio, porque una pieza con otra y con otra hacen una ciudad. Esa falta de libertad que tienen los arquitectos que con poca lucidez plasman sus frustraciones en la arquitectura, nos hacen poco libres a los demás también. Cuando entro en una plaza me da la gana ser un ciudadano libre y no quiero ir pensando en la farola de fulano, el peldaño de mengano y la diagonal de futano, porque cuando voy pensando en eso, me fastidian la mañana que es mía. Entonces la falta de libertad cuando se está creando, se está multiplicando y elevando a la máxima potencia cuando se coarta la libertad de todas las personas que están utilizando ese espacio que hemos creado. Cuando la arquitectura adquiere protagonismo y está constantemente ahí, en primera fila, llega un momento en el que estás harto de todo. Esa especie de locura, de hiperactuación de los arquitectos, me parece que es una falta de educación, porque constantemente está tan presente. Fíjate de lo que estamos hablando, ya no estamos hablando de Arquitectura, estamos hablando de la existencia de la vida de las personas, de la libertad, de cosas normalísimas. Entonces si nos creemos que somos una cosa muy especial, que producimos cosas especiales que no comprende nadie y que incluso reclamamos la incomprensión de la sociedad para hacer nuestras cosas raras..., Muchas veces pienso que hay clientes que son santos. Al final la vida es arquitectura, y en tanto en cuanto las fuentes de la arquitectura se acercan a la Arquitectura, se hace cada vez más estéril, cada vez interviene menos la vida, que es la que enriquece y regenera, combustible que está aportando energía para que se transforme la arquitectura.

Comentario: Me estoy acordando de una frase que decía: "la arquitectura buena es la que se hace invisible, la mejor arquitectura es la que desaparece", aunque al final toda arquitectura desaparece tarde o temprano, con el tiempo, con la costumbre, con la cotidianeidad. Te molesta, de acuerdo, pero te acabas acostumbrando y desaparece.

Respuesta: Se puede pecar por acción o por omisión. La omisión de haber hecho algo que fuera positivo... El estar en un sitio estimulante arquitectónicamente hablando, simplemente porque ha generado ese ambiente positivo es estimulante, ir por las mañanas a una habitación con sol, buenas vistas, buena proporción, colores agradables, te edifica, es como que te entona y te hace estar de buen talante para hacer lo que tienes que hacer

El hacer las cosas bien no depende del dinero. Casi siempre hay demasiado dinero. Las sociedades que más dinero tienen son las que más tonterías hacen. Cuando a la sociedad le empieza a sobrar dinero y no sabe qué hacer con el, empiezan a aparecer las tonterías..

Comentario: La obra de arte creo que no sería la suma de informaciones, sino básicamente el incorporar al problema no solamente el protagonismo de un arquitecto, sino todas las características que intervienen y todos los puntos de vista, incluso con la idea de límite.

Respuesta: Yo creo que la idea de límite, el tocar el límite de la propia obra de arte, la respuesta lúcida a esa máxima es como la derivada en un punto. Si se pudiera formular con una *f(x),* la particularizas y la llevas a la tangencia, a la derivada, a la pendiente de la derivada en un punto, esa es para mi la "obra de arte", la que está en lo último, la que más allá ya no es posible porque se sale de la función que explica lo que es.

Comentario: Hablaste de que sin orden no había arquitectura. Estás hablando de jerarquización y de búsqueda del fundamento, es algo así como un encontrar dentro de esa complejidad algo que te va a producir al límite.

Respuesta: Es una especie de intentar entender el problema, con orden.

Comentario: Kandinskji llega a decir que no ha hecho más que un cuadro en su vida. En los escritores, en los escultores, en los músicos, sucede lo mismo. Hay un Bach que está en cada nota que pone en cada composición, y luego en toda una vida, y yo creo que es por eso, porque el vector, digamos, que le mueve es constantemente el mismo, y yo creo que es de que hemos intentado hablar aquí esta noche, el vector fundamental.

Respuesta: Por otro lado, no se trata de simplificar los conocimientos sino al revés; a mí me parece que al arquitecto habría que ampliarle cada vez más la base de su formación. Cuando estás actuando profesionalmente, te das cuenta de las lagunas que tienes en el conocimiento.

Pregunta: ¿Qué enseña el profesor de proyectos? ¿Enseña la disciplina, la metodología a seguir o qué puede enseñar? Y dentro de la cultura del proyecto, ¿qué papel juega la enseñanza, no solamente ya el profesor como el elemento impartidor de esa enseñanza, sino la ENSEÑANZA con mayúsculas, algo que no se puede enseñar?. ¿Qué tiene que ver para tí por lo menos?

Respuesta: Yo creo que el profesor es como una referencia para empezar, tiene que estar ahí establecer una cierta confianza, digamos, que ese señor tiene una coherencia propia y que no se está moviendo constantemente. Yo creo que lo que puede hacer el profesor es mostrar, o por lo menos exigir, el distanciamiento necesario del alumno respecto a sí mismo, respecto de las ideas. El profesor de proyectos no puede permanecer fuera del ejercicio. Cuando pones un proyecto, tienes que abrir todas las posibilidades del ejercicio e imaginártelas. La parte más importante de un curso de proyectos es poner el tema. Yo estuve siete años con Sota y cuando yo más aprendía era cuando veía que él tampoco conocía la solución, porque de repente me daba cuenta que el campo era mucho más grande de lo que creía.

Si se pudiera de alguna forma la duda llevarla a la propia enseñanza, donde el alumno ve que tú estás haciendo el mismo esfuerzo que él... Descubrir las cosas y entenderlas y darles una vía interesante, creo que es lo más que puedes hacer tú como profesor. Y creo que, llega un momento donde no puedes ser profesor constantemente porque te agotas, que llega un momento en que te estás repitiendo constantemente, porque el problema es siempre el mismo y, además, es el mismo que tienes en el estudio, lo cual es como para pegarte un tiro. Es como si me meto en el mismo problema de otros a los cuales les tengo que explicar el mismo problema que tengo yo, ¿no? Y ahí es donde yo creo que se puede llegar a una cierta caricatura de uno mismo. Entonces es cuando hay que tomarse unas vacaciones rápidas y dedicarte a otras cosas...

Comentario: A mí me ha resultado muy interesante lo que has dicho. Creo que es la primera vez que se habla de una forma tan dinámica.

Respuesta: No se si vale para mucho, cada uno lo verá.

Comentario: No se por qué razón todo el mundo, cuando pasa el tiempo, trata de objetualizar el pensamiento, buscando hilos más o menos firmes. Eso está dentro de nuestra cultura y es muy perjudicial para la enseñanza y para todo. Cuando realmente la verdadera libertad es tener esa visión dinámica constante en que hay esa especie de compromiso, no ha habido casi nadie que aquí lo haya contado así.

Cuando empecé a interesarme por el diseño no existía la carrera de diseñador industrial, ni una imagen del diseño español. Empezaré diciendo que en arquitectura es muy difícil crear nuevos conceptos, mientras que en el diseño había aún novedad, el diseño estaba deseoso de crear su propia personalidad, sus propios conceptos. Os advierto que seguramente... voy a mezclar cosas.

Voy a empezar con el concepto de lo obvio. Es mi eterna primera clase de diseño. Aquí tenemos una botella de ginebra que se puede sostener, vacía o llena, con una sola mano. Está hecha para una cultura de lo horizontal: barras de bar, mesas, armarios... La botella de vidrio es antropomórfica... El que diseñó esta botella lo hizo pensando en un hombre. Está hecha por sistemas de impresión de cristal, no soplado. Si fuera la única botella en el Mundo estaría en un museo, como un objeto sagrado... Es transparente (podría ser de vidrio verde, que estropea menos el alcohol que contiene) porque el líquido que contiene, la ginebra, es blanco puro. No se intenta dar un valor a la modernidad, se busca identificarse con lo antiguo. Aparece el dorado ¿Qué significa? Que es caro: si no aparece el dorado no hay quien lo compre.

Os preguntareis: un señor que es capaz de contar todas estas chorradas sobre una botella, sin parpadear, ¿es un arquitecto o un diseñador? Vayamos con unas precisiones.

El otro día os dije que hay tres conceptos -la forma, la función y la estructura- que pertenecen a la cultura moderna, a conceptos de los grupos de conocimientos de los formalistas, los funcionalistas y los estructuralistas, que analizan mucho estas cuestiones. Hacía mucho que la forma había nacido con dos versiones fundamentales: Cómo idea (la forma que tenemos en la cabeza y que me permite dibujar algo que no estaba presente) y como figura del objeto. Según la etimología, la idea es "ver mentalmente", es una de las pocas metáforas que se refiere a la vista, a la luz. Lo que decía Platón de que las formas eran ideas y que no tenían nada que ver con lo que ocurre iba en contra de Heráclito, que decía que hasta las palabras tenían que ver con lo que ocurría. Heráclito contaba que lo que haces en tu boca cuando ves las cosas es repetir lo que ves. El decía "rrío" al mover la lengua, indicando que el río se mueve. Tú "es el otro", mamá "me trago la lengua", papá "escupo". Según la Psicología, la boca reproduce siempre lo que vemos.

Habría que hacer una investigación acerca de lo que el hombre está haciendo con su arquitectura reproduciendo fenómenos naturales, observando que es pariente del mono, con sus habilidades manuales. La primera vivienda fue una superación del miedo, que era algo que iba aumentando. Su primera experiencia fue textil y en esa cultura intervino mucho la mujer. Hay una arquitectura pegada a la tierra, que es natural. Un elemento natural sigue una serie de leyes:

La primera es la *ley topológica*, que hace posible una geometría en el espacio. Hay un número limitado de polígonos y poliedros. Estas limitaciones como referencias matemáticas hacen que no estemos perdidos, lo que ocurriría si hubiese miles de combinaciones. Los poliedros han sido base de la Filosofía, de la Matemática o de la Arquitectura. La palabra cristal proviene de "hielo convertido en piedra". El cristal era algo mágico. Es mejor teorizar sobre lo que aprendes, que teorizar y a ver qué pasa, que además es mentira.

La segunda cosa que hay para entrar en las leyes naturales es la de *la materia*. Al igual que los bichos, los hombres hemos hecho las construcciones con lo que nos rodeaba. Es una ley que ha vulnerado el hombre. Si no dispone de acero o ladrillos para sus construcciones, los importa. Se ha creado una cadena tan fuerte que ha sido capaz de crear con materiales, aunque no fueran los que le rodeaban, pero ¡ojo! El problema está en si el hombre es feliz viviendo en un entorno que no es el suyo. ¿Estamos seguros de no preferir vivir en una casa de tapial y abrir la ventana viendo enfrente una colmena? Ahí empieza la situación crítica de romper la cadena que teníamos.

Teoría de la cochiquera: El cerdo es muy listo. Se ha convertido en un animal fabuloso que se alimenta a base de piensos compuestos y productos orientales. El hombre por su parte, fuma tabaco americano, se cree que tiene aventuras viajando y así se ha convertido en otro cerdo. No tiene nada que ver con Colón o Hernán Cortés aunque le digan que descubre cosas en los viajes. A los hombres nos han dado tres posibilidades de existencia:

-Ser *caimanes:* El caimán se aprovecha de todo, quiere ser el rey, conocer todos los estratos y solamente respeta a otro caimán. España es un país de caimanes.

-Ser *huevones:* Es el hombre que trabaja toda la vida, el único que trabaja en la oficina y que es un poco pesado cuando sale de su oficio. Sabe perfectamente lo que es un caimán.

-Ser *gilís:* El gilí compra todo lo que aparece en televisión, se mete en los partidos de fútbol. No sabe lo que es un caimán, un huevón ni un gilí, porque moriría en el acto.

En Francia se ha hecho otra división de la sociedad según sus gustos, mas científica pero mucho menos divertida que la anterior:

-Hay parte de la sociedad que compraría buenos objetos artísticos.

-Luego está el obrero que compra una lámpara para el comedor, castigando a toda la familia.

-Hay una parte de la sociedad que se dedica a la aventura (blue jeans, va al campo, compra artesanía...)

-Los "de diseño", que les gustan los electrodomésticos, preocupados por los cambios de moda y que son los clientes de los arquitectos.

-El gilí, al que llaman el "indeterminado", que es el 30% de la sociedad y compra por los anuncios. No sabe lo que quiere e imita a los otros.

Yo pienso que esta división no es absoluta, sino que todos los hombres somos todo (anticuados, modernos, aventureros y gilís). Es una cuestión de proporción. Que nadie diga que no es gilí, porque es algo indispensable.

Siguiendo el discurso, la materia era variable y la forma fijaba las cosas. El otro día hablaba de la sutileza de convertir la forma -que es lo variable- en algo fijo. Aristóteles dijo que el movimiento era condición *sine qua non* de la materia. Heráclito, por su parte, aseveró que "no te bañas dos veces en el mismo río" y Parménides "no te fíes ni del río que pasa". Son dos conceptos fundamentales.

Todo hay que promediarlo y pensarlo. Hay un concepto de "lo auténtico" y otro de "lo real". De la materia y forma se ha pasado al acto y a la potencia de ser. Buscamos la posibilidad de ser de las cosas y la hemos unido con la autenticidad. La diferencia entre Juan y Pedro es que son de distinta forma, cada uno tiene distinta carne, distintos huesos y también tienen distinta materia.

Cuando hacemos las viviendas iguales, cada usuario quiere que su vivienda sea distinta. Tanto es así, que ha nacido la *Teoría de los objetos*, de forma que lo que convierte una cosa en tu vivienda son tus objetos, y el paisaje urbano ya no lo proporciona la arquitectura. A la gente, para hacerse propietaria de su coche, no le basta con la diferencia de color, los embellecedores, etc. Tiene que poner un colgajo, la foto de la familia, etc. Es un problema para los arquitectos lo desarraigado que se encuentra un hombre en un bloque de viviendas iguales.

En el principio de la arquitectura es básica la apropiación del espacio. Hace falta crear un techo. Un agricultor jamás dirá que su huerta llega al cielo. Llegará hasta la última rama del olivo que tenga. Será suya la cabra que está pastando, pero nunca dirá que son suyas las nubes. La agricultura no ha creado la propiedad del espacio, que la genera el techo.

Os he dicho antes que os compraráis libros. Cuando leo un libro y veo que el escritor ha consultado mil libros, tengo una desconfianza enorme. Un señor tenía un autor que se repetía muchas veces, que en alemán quiere decir "el mismo"...(risas) Y es que hay un afán de sumar conocimientos que es una barbaridad.

Os recomiendo estos pocos libros:

-El *Diccionario etimológico de la Lengua Castellana* de Corominas, que es fundamental para enterarse de lo que es el idioma.

-*Matemáticas y formas óptimas*, sobre la naturaleza.

-*Consideraciones sobre la conducta humana.*

-*Introducción a la etnografía.*

-*Patrones y pautas de la Naturaleza,* de Stevens. Este libro se mete en la teoría de los gigantes de Galileo. Galileo decía que los gigantes eran imposibles. Si un caballo aumenta de tamaño manteniendo las mismas proporciones, los huesos no le soportarían. Por tanto, un edificio de barro no puede mantenerse igual cambiado de tamaño. O cambia de forma, o cambia la estructura. Es una ley que produce la naturaleza y que nos afecta a todos.

-*Discernimiento y perspectiva.* En él viene la teoría del chiste. Hay una obra de teatro espléndida, "Escuela de bufones", en la que al final se concluye que "lo que hace gracia es la crueldad". La trampa es cruel, y en ese sentido la arquitectura tiene su parte de crueldad.

Quiero hacer una puntualización: el concepto de forma más moderno es el de Platón y Aristóteles, mientras que el más moderno de función no es el griego, sino que surge de las matemáticas al indicar que las cosas son las variables que integran las

funciones. Esas matemáticas habían hecho funcionar las máquinas y cambiado una sociedad agrícola a una obrera tanto capitalista como comunista.

No hay que olvidar la buenísima arquitectura que hizo la función. Al final es una especie de voltereta, porque cuando nació la estructura creó unas formas de orden superior, unas formas nuevas. De la forma-materia se pasó a la forma-contenido. Dicen que la culpa de todo esto fué de Kant, al mezclar la forma con la moral. Yo soy amante de la forma, que ha vuelto a resucitar. Sería hablar de la arquitectura desde las categorías.

En la *Historia* de Aristóteles se habla de los elementos que generan una escultura, que pueden trasladarse a los que intervienen en un edificio: en primer lugar esta el que hace la escultura -que a su vez es materia-, luego la forma y por último el propósito, que es hacer un dios de ello. La pretensión al hacer un edificio es lo más importante. Si avanzas en un territorio pierdes terreno en otro. La forma es innovación, inteligibilidad y estética.

Hay una serie de preguntas que conviene hacerse acerca del proyecto. Cualquier edificio se puede ver desde esta perspectiva:

-La función: ¿Es seguro? ¿Es fiable? ¿Es durable? ¿Cuesta repararlo?

-La estructura: ¿Se adapta al medio? ¿Es coherente?

Normalmente, lo que hay que inventar se cuenta en los mitos. Si queríamos volar tenemos los ángeles, antes que viajáramos a la Luna ya estaba Supermán...

El valor que tenga la referencia de la armonía con la estética no tiene relación con la estructura, que nació con la Gestalt, con la cibernética.

Según el concepto moderno de la estructura, y me refiero a Husserl, las cosas no funcionan como una totalidad, sino como una serie de miembros. Una persona no es la suma de sus partes, sino el orden entre ellas. Hay dos estructuras fundamentales:

- *Estructuras formales*: son las que apenas varían, aunque les sumemos más cosas. En el fenómeno "casa", aunque le sumes dos plantas, no ocurre nada.

- *Estructuras heurísticas*: mantienen la relación ascensor-rascacielos. Si no existiera el ascensor un rascacielos sería inhabitable.

No hay ningún objeto que no contenga alguna de las dos estructuras. En una definición universal no se puede andar contra la Filosofía.

Unamuno decía que recrear es volver a crear. No se puede crear algo a partir de la nada. La frase de Picasso "yo no busco, sino encuentro" es la clave de la creatividad. Se busca en el método y sólo se puede encontrar en la asociación de ideas. Si haces una casa gótica, es neogótica; si románica, neorrománica. Es una técnica de El Corte Inglés, usar lo antiguo como sistema. Una definición del diseño es "se diseña cuando se intenta sustituir situaciones existentes por otras preferidas". Es muy importante elegir situaciones preesistentes y cambiarlas por situaciones preferidas porque, entonces, estás engranando con una especie de petición social.

Había unas discusiones muy grandes en cuestiones sociales de la Arquitectura, sobre si el arquitecto es un hombre que está cambiando la sociedad a partir de su arquitectura o está adaptando su arquitectura al cambio social. Quizá el cambio social sea de una parte de la sociedad muy pequeña y el arquitecto esté muy en contacto con ello.

Lo que si me convence es la palabra, es decir, estás haciendo algo que se aprecie, algo que alguien se dá cuenta, de repente, que lo que has hecho supone una mejora. Es la conciencia de que está hecho este óptimo, la Naturaleza no es óptima, la progénesis de la teoría de ir a modelos naturales está absolutamente desprestigiada. En vista de todas estas cuestiones ¿en mi conciencia cuando hago algo, qué me tengo que contar? Pues que algo he mejorado y nada más. Esa mejora puede consistir en que algo es más bonito y que hay gente que lo necesitaba y no estaba hecho. Esto es lo importante.

Comentario: Hay algo que quería decir. Estamos asistiendo a la puesta en solfa de las reflexiones de una persona que, estando metida en el mundo de la arquitectura, no se ha conformado con las palabras corrientes que se dicen por decir, sino que cuando uno está practicando un oficio, lee y se va dando cuenta de la inadecuación de las cosas que dicen los demás en relación a lo que hacen y esto puede producir una reflexión. Miguel, lo que está haciendo es poner encima de la mesa un montón de reflexiones sobre palabras que se dicen en esta Escuela sin ningún rigor, en muchas ocasiones.

De esta manera, probablemente un modo honestísimo de hacer teoría es aclarar, profundizando en las raíces, los significados de las palabras que estamos empleando constantemente. Esto, que a veces parece poco importante, es fundamental.

Si eso lo hiciera todo el mundo, probablemente, lo que llamamos la cultura del proyecto, tendría mucho más rigor y no habría tanta variabilidad.

Has ido hablando y yo he apuntado cosas, recogiendo datos del día anterior, añadiendo cosas nuevas, que son aclaraciones basadas en lecturas. Es decir, hay una preocupación por investigar si aquello que se está diciendo, está o no dicho ya, cómo está dicho y que quiere decir. Este tipo de esfuerzo, ya lo hicimos en la Escuela en la asignatura de Composición, y es una tarea importante y que ahora pasa desapercibida, porque es una labor ingrata y muy desagradecida, pero que realmente es una tarea esencial.

Esto tiene gracia, porque estás manifestando y sosteniendo la heroicidad de ir cogiendo cada palabra y analizándola. De esta manera, vemos que palabras que habeis escuchado muchas veces, como es el caso de la palabra función, es sorprendente que todo el mundo que la emplea no haya tenido antes la delicadeza y el compromiso intelectual de antes de decirla preguntarse ¿qué es lo que yo pienso como función? ¿qué ha dicho sobre ello, tal o cual persona? ¿qué es lo que me han enseñado? o ¿qué sentido puede llegar a tener? Esto es absolutamente necesario para que exista una cierta honestidad universitaria.

Respuesta: Yo creo que lo que hay es humildad, lo que yo digo ya lo han dicho muchos otros y han trabajado durante muchísimos años para ello. Yo no me lo puedo inventar, no puedo frivolizar. No tengo ningún derecho a usar las palabras sin tener en cuenta su sentido profundo. En cualquier cosa que escribo, siempre digo de donde procede cada noción, quien es su autor.

En el enfrentamiento que existe entre forma y contenido (ya no se habla de forma y materia), el contenido como concepto es la suma de cualidades posibles que encontramos en las cosas y la forma, que es la alquimia que nos sirve para inventar algo nuevo, se ha desacreditado.

Así, si en un concierto se dice que había algunos fallos formales, pero estaba muy bien de contenido, se considera un éxito, sin embargo, si se dice que estaba muy bien de forma, pero no tenía contenido, ha sido un autentico fracaso.

Hay que cambiar. Yo soy muy partidario de la forma como origen del invento, del principio de la identidad sin contenido, todo tiene que nacer del no contenido. ¿Cómo se puede decir, deshaciéndolo de entrada, que la idea de la forma es secundaria? Si te dicen que tienes un defecto formal, siempre lo tomas como algo poco importante, ya que un defecto formal no tiene contenido. Creo que debemos ser más serios con los conceptos.

Mies van der Rohe dijo una de las cosas que se ha convertido en principio de la Arquitectura, y que era el hecho de intentar lo máximo con lo mínimo. Yo he cambiado un poco esta definición, aplicándola a una mía de diseño, como el arte de sumar cualidades y la ciencia de restar cantidades. A mi me interesan las cualidades porque entran en el concepto de forma. Ya sé que el oficio del arquitecto es convertir una forma en un contenido, pero no hay que ir al contenido y olvidarse de la forma.

Voy a hablar de la Gestalt, aunque ya se que lo habeis visto en esta Escuela...

Comentario: Ya no está muy de moda, aunque hasta hace unos años era la locura.

Respuesta: Para mí está muy mal que ya no lo esté. Ahora está volviendo a resucitar. Yo no la olvidaría nunca. Jamás os salteis la Gestalt.. (Dibuja dos figuras en la pizarra y pregunta a cual de las dos le asociaríamos la palabra *taquete* y a cuál la palabra *mogumba*). Si se hiciese un porcentaje de respuestas, casi todo el mundo llamaría *mogumba* a esta forma y *taquete* a la otra. Se ve que está clarísimo que existe un misterio en la percepción.

Yo no digo que la Gestalt sea la base de la Arquitectura o que la Semántica use el principio de que piensas como hablas, es decir que el lenguaje es la traducción del pensamiento. La crítica semántica es muy importante; la parte que más me ha interesado de la Semántica son las funciones del lenguaje de Jacobson:

- La *función representativa*: representa a la función y está sacada del lenguaje: es el traslado de lo que dices a lo que puedes hacer.

- La *función expresiva*: se puede relacionar con la estética. En las cuestiones semánticas está la diferencia entre el lenguaje y la palabra. El lenguaje es el código general de todas las personas y tú eres el dueño de la palabra y con la palabra puedes hacer tu composición. El lenguaje lo usa todo el mundo y la palabra es tuya. Tu tienes la palabra y usando el lenguaje haces tu propia palabra.

- La *función apelativa*: se refiere a lo que comentaba el otro día del por qué un arquitecto puede estar en una taberna repugnante encantado y sin embargo su sentido crítico puede decir que la barra es fea, los azulejos también, el suelo está sucio..., o que si llegas cansado a un sitio no tienes porque sentarte en la silla de mejor diseño y quizá te sientas en una silla repugnante... Es muy importante la crítica de lo que elijas por tu sentido cultural, estético y lo que eliges por las buenas... Esto hay que considerarlo, esta especie de misterio es entrañable.

- La *función fáctica*: la traducción es cosa mía, pero me la he inventado basándome en el lenguaje. La función fáctica es el hecho de pedir que atiendas, es que actúas queriendo llamar al atención. Así, en el caso del perfume sería el envoltorio; en el

caso de la Arquitectura es la fachada: yo quiero llamar la atención. Esto, cuando estás delante de un proyecto ha de funcionar como crítica, he cumplido toda esta serie de cosas... Esto es imposible que funcione como método. Una vez hecha la cosa, para corregirlo si sirve no para crear nada.

- La *función metalingüística*: El metalenguaje consiste en las definiciones, en las palabras del diccionario. Es lo que está por encima del lenguaje, es decir las definiciones. El problema está en que cuando tu intervienes y haces una obra original te sales del diccionario, porque le quieres poner límites al diccionario y por fuerza en el diccionario todas las palabras están limitadas y, cuando inventas algo, estás arriesgándote a romper los limites. Por tanto la función metalingüistica la tienes que considerar, si lo tuyo no basta, es imposible que esté incluido en el diccionario o si estás buscando una variación del lenguaje, una ligera variación o una variación imposible del lenguaje.

- La *función poética*: Es el valor que tienen las cosas sin autor, es el poema del Cid anónimo, es el valor de las cosas por si mismas, ya no está presente el autor. Cuando haces una obra es importantísimo que te digas, esto que hecho ¿lo van a tirar?, ¿lo van a derribar?, ¿va a tener unos valedores? aunque tu no existas, está en el objeto de por sí... Y con esto yo he terminado.

El otro día pensaba hasta qué punto puedo contar las cosas a medias. He intentado contar un poco todo. Yo creo que la verdad está en que te enseñan la Gestalt, la Semántica, la Semiótica y lo que es verdad es el cómo usas todo esto, en qué te interesan, cómo lo conviertes en tu propio código de valores, y eso es lo que yo he intentado exponer y la verdad es que no me lo he inventado.

Comentario: Yo he apuntado algunas cosas que me han parecido importantes. Todo esto se mueve dentro del enorme misterio que es el cerebro en funcionamiento, que es el gran vacío al que te vas aproximando sucesivamente. Este es el gran jaleo que tenemos.

Has empezado por una cosa muy importante, que he visto en varios libros, primero en un libro francés que se llama *De l'art à l'aparance*, en donde de alguna manera se trata de demostrar cómo el hombre, por el manejo que tiene en esa teoría antropomorfa de como al ser un animal erecto libera dos extremidades, tiene la cabeza hacía arriba y ve de frente y por eso puede hacer otras cosas que no hace ningún otro animal. De alguna manera ese valor configura todo el interior pensante, imaginario, esa relación terrorífica entre lo que se hace y como se configura el interior, aunque no sepamos muy bien como se configura este interior.

Has hablado de los objetos, del sistema de las cosas, y aquí yo me acordaba del libro *El sistema de los objetos* y de una novela clásica que se llamaba *Las cosas*, y que al final tienen relación con dos libros, uno de ellos *La inmortalidad,* de Milán Kundera y *El caballero inexistente,* de Italo Calvino. Y es que no te puedes apropiar de las cosas, nada más que poniendo resistencias; las resistencias hacía lo natural es algo así como un artificio, entonces necesitas esas cosas para poderte aproximar y apropiarte de lo que te rodea, porque si no la Naturaleza es tan violenta que lo haría imposible.

Hay otro libro, *Lo real y su doble*, que vimos el año pasado, en que el autor acaba diciendo que la realidad es tan violenta que si la viéramos directamente, nadie podría soportarla. Necesitas fabricarte defensas que te permitan ir asimilando la realidad poco a poco. La realidad, tal como es, te fundiría y por eso se produce esa especie de distanciamiento.

En *El caballero Inexistente* hay un personaje, dentro de la Trilogía de Italo Calvino, el personaje principal, que sólo es esencia, curriculum y fachada, es una armadura vacía con un curriculum alucinante y tiene un escudero que no tiene curriculum, que es pura existencia, y es tan pura su existencia que llega al punto de que cuando ve un cerdo se convierte en cerdo...; hace lo que ve y se identifica tanto que pierde su personalidad, no tiene esencia. Sin embargo, el caballero inexistente es pura esencia, es puro curriculum, es pura distancia, puro alejamiento, motivo por el cual todo el mundo lo admira, aunque no se sabe cómo realmente es. Es un relato fastuoso, al igual que en *El Barón Rampante*. donde se nos plantea el por qué una persona siente que es como es; en cuanto se decide como se acaba siendo, te conviertes en un ser con actividad, con historia, con sentido.

Respuesta: Eso en Arquitectura lo vemos cuando nos preguntamos ¿quién se equivocó el arquitecto gótico o el arquitecto árabe? Ninguno de los dos. Hay que hacer lo que tú creas, sigue un camino y te decides, y de esta misma manera ya te has salvado, ya te has convertido en una persona.

Otro punto que os aconsejo es que seais eternamente inmaduros, no querais madurar, en cuanto madureis estais perdidos. Acordaros del higo que está en la higuera, que cuando cae, se lo come el primer cerdo que pasa. Agarraros al árbol siempre, jamás se os ocurra decir que habeis logrado todo. Empezad todo como si no supiéseis nada, contínuamente madurando. El oficio de arquitecto es de inmadurez perpetua.

Comentario: Yo quería decir una cosa que tiene que ver con lo que has pintado en la pizarra. He leido en algunos artículos algo acerca de la resonancia. El cerebro funciona de tal manera que hay palabras, que cuando las dices, resuenan a otras cosas, y no se sabe si es por la propia historia de la cultura. Así resulta que hay cosas que resuenan como verdades y otras no, siendo esto sólo pura resonancia. Pues el fenómeno Gestalt es más o menos así: el cerebro, como una totalidad constantemente activa, que es algo así como el panorama formal, configurado por recuerdos, por lazos espaciales y por palabras. Así, una cosa resuena en nuestra cultura y otra no, de esta manera se entiende que las palabras que has dicho antes las asociemos a una u otra de las formas que has dibujado.

Respuesta: Hay determinadas formas y conceptos que se prefieren a otras, como es la simetría. El concepto de estructura del objeto, en la Gestalt, es una cosa que se puede separar del entorno. Tengo un respeto tremendo por todos los logros que se han conseguido en este tipo de estudios.

Una de mis frustraciones está en lo siguiente: Tengo enmarcado el trabajo final de mi padre y las fachadas de mi último proyecto. El trabajo final de mi padre es una acuarela de un belvedere. hay entre los dos dibujos cien años de diferencia. Mi último proyecto está hecho con mucha tecnología, tramas de ordenador y cosas por el estilo y, sin embargo, en cierto sentido, mi proyecto es más antiguo que el de mi padre, porque mi padre estaba usando un estilo renovador, cargándose todos los estilos clásicos, y el mío se parece más a un edificio serio... mozárabe. Es una fábrica de cerámica, y empecé con una trama japonesa, que es una perspectiva falsa, encontrándome con el problema de no poder hacer las sombras, con lo cual está todo falseado.

Comentario: El otro día vino un francés especialista en hacer trampas. Quería hacer un seminario en la Escuela para hacer trampas. Cogía un ordenador y hacía una perspectiva imposible, luego le ponía luces imposibles y salían unas cosas alucinantes. Había descubierto que era un truco maravilloso para vender. Se trata de seducir con una imagen, pero sin representar nada, provocando una excitación. Lo explicaba y tenía su método. Es como en el Barroco cuando se hace una perspectiva, donde vas cambiando los puntos de vista, y al final es tan compleja, que no puedes entenderla, no puedes entrar, pero tampoco puedes quedarte al margen, te quedas atrapado.

Respuesta: Había un concurso, una vez, de diseño textil y yo le di el premio a la mujer de Javier cuando aún no la conocía. Cuando íbamos a dar el fallo y estábamos discutiendo y, en mi propuesta de fallo, había un famoso decorador que se acercaba y se quedaba mirando diciendo: "No me hace vibrar" Y yo, para cargarme su postura, le dije: "Igual no es para forrar una silla eléctrica". En la arquitectura estas cosas son mucho más serias, tú no puedes decir de algo que no te hace vibrar pero si lo puedes hacer en el arte. Nosotros estamos entre dos territorios, decimos que algo no se puede hacer o porque es muy feo o porque se cae, según nos interese.

Pregunta: Cambiando de tema. ¿Habeis visto la exposición del concurso de la Fábrica de Cervezas el Aguila?... En un momento determinado, la Comunidad de Madrid, decide que hay un edificio muy interesante, que es el de Cervezas el Aguila (a lo mejor es interesante porque tirarlo es casi imposible al estar calculada su estructura para unas sobrecargas muy importantes), y se plantean que pueden poner en este edificio, qué tipo de función puede tener: un centro de encuentros, un centro de artes escénicas..., y elaboran un programa.

Comparado con esto, conozco el proceso que se siguió para realizar el concurso del Centro Pompidou de París y soy muy amigo del que fue su director, François Lombard. Cuando fueron a hacer el Pompidou, diez años antes se formó un equipo de gente y se contrató a veinte personas para que durante seis años estudiaran la posibilidad de realizar ese centro de artes vivas, y elaboraran un programa de las cosas que se podían hacer, del costo, de cómo se podía financiar y sostenerse posteriormente. Cuando se hizo aquel estudio, éste se pasó a un Consejo de Ministros y se hizo un presupuesto especial, y luego se convocó el concurso. En el concurso, la mayor parte de la gente que intervino, incluido el ganador Renzo Piano, estuvo metida en este equipo durante seis años. Se dio el premio, y cuando se estaba construyendo el edificio, se estaban preparando las dos primeras exposiciones. La última exposición ha costado en su preparación más de cien millones de pesetas. Se piensa el tema, se localizan las obras, se aseguran de su disponibilidad y se contratan una serie de especialistas que estudian cada aspecto y escriben las cosas necesarias para cada punto. Además mantener el Pompidu debe costar al año cerca de unos cuatro mil millones de pesetas.

En el caso del concurso de la Fábrica de Cervezas el Aguila, la historia ha sido un poco a la inversa. Se decidió hacer un concurso para ver si los mejores arquitectos hacían algo tan entusiasmante que llevase a alguna empresa privada a financiarlo. El concurso se convoca e invitan a una serie de arquitectos, gente seria y reconocida de nuestra profesión que van a realizar algo así como un ejercicio de escuela, donde no importa lo que cueste, ni si va a funcionar. En la Escuela se le dedican una serie de sesiones y cuando se toca este tema a nadie le interesa que se hable de él. Con lo cual, estamos en una situación en donde hablar de arquitectura en la Escuela de Arquitectura es hablar de cualquier cosa que tenga que ver con la forma y con ciertos criterios urbanísticos pero, a nivel teórico y sostener con toda claridad y ligereza que el proyecto puede estar al margen de cualquier necesidad social. Este concurso acaba con la arquitectura definitivamente y todos los que han hecho el ejercicio, sin ningún sentido crítico, pierden la posibilidad de recuperar la arquitectura en un campo moral, ético, dentro de una conciencia social y con una cierta responsabilidad. Al final le dan el premio al que es más barato, al que es más posible como arquitectura, como edificio, pero no como contenido.

Y además a nadie le importaba. Estaban arquitectos muy conocidos describiendo el proyecto como una especie de ejercicio estético, claro ¡cómo va a ver función si no hay contenido!. Te puedes inventar el contenido que quieras y no salir absolutamente nada. Es el drama, que contaba Oíza el año pasado, sobre la Torre Triana, en donde en un momento determinado, la Consejería de Cultura le encargó un edificio para meter toda la administración del Gobierno Andaluz. Hizo el proyecto sin programa, se empieza a construir el edificio y cuando se quedan sin dinero, lo paran. Como ya tienen el edificio, se tienen que meter dentro y al decírselo a los funcionarios ven donde van a meter sus despachos; se reúnen y le dan a Oíza un papel diciéndole que los despachos tienen que estar fuera, cambiándole totalmente el sentido del edificio, con lo cual Oíza se queda totalmente bloqueado.

Lo curioso es como Oíza, con la experiencia que tiene, o no se da cuenta de que esto va a pasar y no se para antes, o piensa que es capaz de imponerse a toda la sociedad, de imponer sus usos y hacerlo posible.

Creo que el principio de la Arquitectura está en una toma de compromisos.

Respuesta: Mientras un arquitecto no se dé cuenta de que un edificio es igual que una botella de ginebra, que ha de servir, y no sólo ver si es más guapa o más fea, está perdido. Ese no es un arquitecto.

Yo tengo una casa en Levante que es impresentable para un arquitecto, ni un sólo peldaño es igual en toda la escalera, en mitad aparece una viga..., los anteriores dueños medían un metro cincuenta, y además eran unos sacrílegos porque tenían una estampa de San Ramón Nonato que decía: "que salga tan bien como ha entrado". Es una casa absurda, pero yo no he cambiado nada. Eso es lo que tiene la arquitectura: esa maldita casa que a un arquitecto no se le puede ocurrir, con sus escalones con distinta altura..., pero vivo allí como un loco, encantado.

Comentario: El otro día hablaba aquí Miguel Fisac y decía que cuando fue a ver la Farnsworth estaba hecha un desastre, totalmente inhabitable. Por otro lado, si te fijas, todos los ejemplos de la arquitectura, esos ejemplos clarividentes, fantásticos de la arquitectura moderna, son todos inhabitables, porque estos ejemplos se hacen para matar los mitos vivideros. Se inventa la Farnsworth para vivir de una manera diferente, y la persona que va a vivir allí, no es capaz de llevar sus cosas, de colocarlas, y no puede vivir.

Respuesta: Esta es la crítica: la casa, el hogar, son los objetos. Esta crítica es la real. Tenemos que dejar que la casa se haga, no tenemos derecho a meter en una caja a un señor. Está clarísimo.

Comentario: En la Villa Saboya no se puede vivir tampoco. Ahora es un museo, la vas a ver y te quedas maravillado. Y la Casa de la Cascada es otra casa con muchos problemas para ser habitada aunque sea mucho más agradable.

Respuesta: Además, es que a la Casa de la Cascada iba todo el mundo a verla y el señor que vivía allí se tuvo que marchar.

Comentario: Es también lo que sucede en la Villa Mairea, porque la gente que vive allí está cansada de que vayan a verla.

Yo creo que lo importante de esto es que la reflexión sobre los arquetipos de la arquitectura moderna son fuertes porque se han atrevido a tocar los mitos del ser humano. Los han sobrepasado y han creado a un ser humano sin mitos y esto no es posible, con lo cual han quedado como referencias puramente formales, casi ideales. Se ha producido algo así como una especie de inversión ética. Esta es una gran lección. Sin embargo, los arquitectos ¿por qué soñamos con formas ideales, cuando sabemos que no son posibles?

Respuesta: No sé si os había hablado de Loos, cuando dijo que si aparecía un muro en mitad de un bosque, es que lo había hecho un arquitecto. Y también os conté la historia de la pirámide, que cuando muere el faraón, éste tiene forma de faraón, lo momifican y tiene forma de faraón, lo meten en el sarcófago y tiene forma de faraón, lo entierran y le ponen encima un cucurucho: la arquitectura, el golpe simbólico.

Eso que has dicho antes me ha recordado una anécdota muy divertida de Fisac. Fisac explicando un edificio a Franco, decidió hacer una descripción, que no sé si es de Mies, diciendo que el edificio lo que tiene es que el hormigón es hormigón, el acero es acero y el vidrio es vidrio, quedándose Franco muy sorprendido con esta definición.

Comentario: Volviendo a lo de antes, la exposición del concurso de Cervezas el Aguila me parece que es el batacazo definitivo de la arquitectura del siglo XX en España y de los arquitectos españoles. Concursos como éste hay muchos, pero éste es la culminación. Lo curioso es que los que han participado están encantados. Ninguno de los edificios va a pasar a la posteridad, ni siquiera como recuerdo, ni como una mala crítica; pero lo han hecho todos y son gente muy valorada. Han caído todos en la trampa.

Pero, mientras en la Escuela de Arquitectura se siga sin rigor en las palabras, haciendo sesiones críticas y magnificando el hecho de que cuantas personas hayan hecho este tipo de concursos, y en este caso con la trampa adicional de haber dado el premio a un chico joven, y teniendo en cuenta que en esta Escuela algunos profesores de proyectos llevan la tendencia de poner un ejercicio tal que ilumine al alumno y se hagan enunciados tan sibilinos para que el alumno pueda desarrollarse, no existirá ningún sentido crítico, ni social, ni colectivo.

Pregunta: ¿Creeis que es posible que pase algo, haya algún tipo de revolución, o vamos a seguir así mucho tiempo?

Respuesta: Yo creo que la arquitectura está en una crisis total.

Comentario: El otro día, Víctor López Cotelo hablaba de ver la arquitectura como un objeto elástico que está en tu mente y que puedes cambiar como quieras. Decía que el arquitecto tiene ahora un trabajo muy limitado y que se encuentra al límite, trabajando

en la cosa más absurda y donde lo mejor es no tener ningún eco social e ir fabricando una cimentación, una base firme en la que se pueda apoyar la arquitectura del futuro, pero con la condición de no tener ningún éxito ahora mismo.

Ahora mismo un edificio no resuelve nada. La revolución está, ahora mismo, en que al hacer una cosa, sin querer nada en concreto, sepas por qué lo hiciste; el estar muy comprometido, de una forma muy humilde y si esto se hace, se podría dar un cambio estructural ético y no sólo formal.

Además hay otra cosa ahora mismo, los sueños más profundos y violentos de los arquitectos son funcionales...

Respuesta: La cultura es el origen del culto romano. Viene de "cutter" : reja para cortar. La palabra cultura sale de un hierro que cortaba. Nuestra primera cultura es la reja. Tenemos que llegar a la realidad. a los hechos ciertos, a lo obvio. No hay ninguna palabra que no tenga en su raíz, un contacto con lo natural. El oficio de arquitecto es muy modesto y los arquitectos hemos inventado una arquitectura completamente inútil. Hemos hecho unas ciudades muy cuadrículadas que no tienen nada que ver con el hombre. Se hacen edificios inútiles. Y es que los chistes regionales no son contados por alguien propio de la región, no son propios de ella; si lo son, sin embargo, las anécdotas. Con un chiste de tu región no te identificas.

Comentario: El chiste regional lo inventan los demás; son estereotipos. El estereotipo no lo fabrica el que está dentro, lo fabrica el que está fuera...

Respuesta: Volviendo al tema, cuando se quiso hacer el Pompidou, se quiso hacer un edificio inédito, que levantase polémica. Cuando vino Renzo Piano a España y se le preguntó que haría en Venecia para hacer un edificio, dijo que coger un buen arquitecto.

La clave, es que es verdad, que para hacer un buen edificio, emblemático, etc, lo que hay que hacer es coger un buen arquitecto. Miguel Angel, por ejemplo, como arquitecto fue muy inteligente, muy escrupuloso, fue un buen arquitecto. No hizo ningún disparate.

Comentario: Lo que está claro, es que ningún edificio va a perdurar si no es consecuencia de una necesidad sentida y verdaderamente asimilada. En el concurso del Pompidou se atendían a las preguntas, a las consultas de los concursantes. Sin embargo, en los concursos que se hicieron en Madrid por aquella época, las bases las hacía un equipo de gente que no tenía ninguna capacidad decisoria y la gente que trabaja en el concurso, lo hace creyéndose estas bases, y se dan uno o dos premios porque hay que darlos y sin embargo la construcción, por ejemplo de la Universidad Autónoma, se le da a otro arquitecto que no tenía nada que ver con el concurso.

Pregunta: ¿Hasta qué punto es culpa del arquitecto, que se hagan este tipo de concursos tan raros?

Comentario: A mi me parece muy bien que ante tales ejercicios un arquitecto explique y dé su solución, pero lo que no me parece bien es que no se tenga un sentido crítico a la hora de ver, que como planteamiento real, el tema de un concurso del tipo del de la Fábrica de Cervezas el Aguila, es absurdo.

Esto lleva a otra reflexión que pasa en esta Escuela, en proyectos y sobre todo en el Proyecto Fin de Carrera. En las sesiones de corrección a los sobresalientes y notables se les hace una sesión aparte para que cuenten sus proyectos, y en todo el tiempo que lleva esto instaurado, a nadie se le ha ocurrido no defender su proyecto, es decir describirlo solamente y luego hacerle una crítica. Y luego en tu vida profesional haces un proyecto y encuentras fallos y lo criticas.

Comentario: Yo lo hice así, y no me dejaron, me cortaron. Fue una situación muy chabacana, me aplaudieron, me gritaron y luego me dijeron que por qué lo había hecho así, por qué no lo había defendido.

Respuesta: Ahora bien, lo que hacía San Agustín era criticarse a si mismo. La gente no tiene el menor sentido crítico. El arquitecto tiene que sufrir y arriesgar. Lo que es una situación impensable es decir siempre que todo está muy bien. El arquitecto tiene que pasarlo mal, criticarse y sacar partido de los defectos y de las cosas buenas.

Comentario: Esta es una profesión de teatreros. Todo el mundo hace alarde, pero al verlo sabemos que el proyecto, me cuenten lo que me cuenten, falla por esto o por lo otro y no vale decir que, a pesar de todo, tienes que defenderlo. Esto no está en la cultura.

Respuesta: He de tener en cuenta que al llegar hasta un punto he de mirar y decirme: Se lo que he hecho bien, me arrepiento de lo que he hecho mal". Entonces es formidable...

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDER, Christopher : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press Ed.; Cambridge EEUU; 1.964
Ensayo sobre la síntesis de la forma; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *Progetto e destino*; Il Sagiatore Ed.; Milano; Italia; 1.965
Proyecto y destino; Universidad Central de Venezuela; Caracas; Venezuela; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *El concepto del espacio arquitectónico*; Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.977

ARISTOTELES : *De interpretatione vel periermeneia*; Desclées de Brouwer Ed.; Brujas-París; 1.965

AUGÉ, Marc : *No lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*; Gedisa Ed.; Barcelona; España; 1.993

AUGÉ, Marc : *El genio del paganismo*; Muchnik Ed.; Barcelona; España; 1.993

BACHELARD, Gaston : *La poética de la ensoñación*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico;

BACHELARD, Gastón : *La poética del espacio*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.990

BENEDICTINOS : *La Regla de San Benito*; Biblioteca de Autores Cristianos; Madrid; 1.993

BETTI, Emilio : *Teoría generale della interpretazione*; Giuffré Ed. (Publicazioni dell'instituto di teoria della interpretazione); Milán; Italia; 1.990

BOUDON, Philippe : *Introduction a l'architecturologie*; Dunod Ed.; París; Francia; 1.994

BOUDON, Philippe : *Images et imaginaire de la architecture* (catálogo); George Pompidou Ed.; París; Francia;

BOUDRILLARD, Jean : *El sistema de los objetos*; Siglo Veintiuno Ed.; Madrid; España; 1.994

BOUSOÑO, Carlos : *Teoría de la expresión poética*; Gredos Ed.; Madrid; España; 1.952

BRETON, André : ""Segundo manifiesto" (*en Los Manifiestos del Surrealismo*); Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.965

BURKE, Edmund : *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*; Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.985

CHERMAYEFF, Serge : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press; Cambridge; E.E.U.U.; 1.964

CHERNIKOV : El desarrollo del Constructivismo (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : El estudio de la forma (en Catherine Cook: "Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Ritmos de la armonía del color (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Fantasías (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

COLLINS, George R. : *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*; Revista de Occidente; Madrid; España; 1.968

COOK, Catherine : "Chernikov : his theory and programme"; en Architectural Design nº54 (9/10.1.984) págs. 14-50

COOK, Catherine : "The construction of architectural and machine forms"; en Architectural Design nº53 (7/8.1.984) págs. 73-80

COOK, Catherine : "The machine as a model"; en Architectural Design nº59 (7/8.1.985) págs. 14-50

CORBUSIER, Le : *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética*; Fernando Torres Ed.; Valencia; España; 1.993

ECHEVARRIA, Javier: *Telépolis*; Destino Ed.; Barcelona; España; 1.994

ECO, Umberto : *La obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*; Seix Barral Ed.; Barcelona; España; 1.985

EHRENZWEIG, Anton : *El orden oculto del Arte*; Labor Ed.; Brcelona; España; 1.970

FERNANDEZ GALIANO, L. : *El fuego y la memoria*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.991

FLAUBERT, Gustave : *Memorias de un loco*; Juventud Ed.; Barcelona; España; 1.990

FOCILLON, Henri : *Vie des formes suivi de eloge de la main*; Presse Universitaire de France; Vendome Ed.; París; France; 1.970

FREUD, Sigmund : *Psicoanálisis del Arte*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.971

FROMM, Erich : *El miedo a la libertad*; Paidos; Ed.; Madrid; España; !.977

GADAMER, Hans Georg : *Verdad y método*; Sígueme Ed.; Salamanca; España; 1.992

GINZBURG, Moisej J. : *Style and Epoch;* MIT Cambridge Press Ed.; Massachussets; E.E.U.U.; 1.982

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio : *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*; Tecnos Ed.; Madrid; España; 1.992

GREGOTTI, Vittorio : *Dentro l'architettura*; Bollati Boringhieri Ed.; Torino; Italia; 1.991
Desde el inmterior de la arquitectura; Ediciones Península/ Edicions 62 Ed.; Barcelona; España; 1.993

GREGOTTI, Vittorio : *I'l territorio dell'architettura*; Giangiacomo feltrinelli Ed.; Milano; Italia; 1.972
El territorio de la arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.972

GRIFFINI, Enrico A. : *Construzione racionale delle casa*; Milano; Italia; 1.932
Construcción racional de la casa; Barcelona; España

HEIDEGGER, Martin : "Batir; habiter; penser" (en *Essais et Conferences*); Gallimard Ed.; Paris; France; 1.958

HEIDEGGER, Martin : *Der ursprung des Kunstwerkes*; Vittorio Klostermann GmbH Ed.; Frankfurt-Main; Deutschland; 1.952
"El oeigen de la obra de Arte" (en *Arte y Poesía*); Fondo de Cultura Económica; México; Méjico; 1.958

HOWARD, Ebenhezer : *Ciudades-jardín del mañana* (en Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna); Gustavo Gili Ed.; Barcelona; 1.978

HUXLEY, Aldous : *Un mundo feliz*; Plaza y Janés Ed.; Barcelona; España; 1.993

JOYCE, James : *Retrato del artista adolescente*; Debate Ed.; Madrid; España; 1.994

YOUNG, J.Z. : *Filosofía y cerebro*; Sirmio Ed.; Barcelona; España; 1.992

KANDINSKY, Wassily : *De lo espiritual en el arte*; Barral Ed.; Barcelona; España; 1.983

KANDINSKY, Wassily : *Cursos de la Bauhaus*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.983

KOESTLER; Arthur : *The Act of creation*; Mac Millan Company Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.967

KOTARWINSKY, Tadeus : *Praxiología y economía*; Universidad Nacional Autónoma de México Ed.; México; Méjico; 1.967

KRUFT, Hanno-Walter : *Geschichte der Architekturtheorie*; Beck'sche Verlagbuchhandlung Ed.; Munchen; Deutchsland; 1.985
Historia de la teoría de la Arquitectura; Alianza Forma Ed.; Madrd; España; 1.990

KUNDERA, Milan : *La inmortalidad*; RBA Ed.; Barcelona; España; 1.992

LEVI-STRAUSS, Henri : *Mirar; escuchar; leer*; Siruela Ed.; Madrid; España; 1.994

LINAZASORO, J. Ignacio : *Apuntes para una teoría del proyecto*; Universidad de Valladolid : Secretaría de Publicaciones Ed.; Valladolid; España; 1.984

LODDER, Christine : *Constructivismo ruso*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.988

MAGOMEDOV, Selim-Kahn : *Pioneers of soviet architecture*; Thames and Hudson Ed.; London; england; 1.987

MALEVITCH, Casimir : *El suprematismo*

MARINA, José Antonio : *Teoría de la inteligencia creadora*; Anagrama Ed.; Barcelona; España; 1.993

MARX, Carl : *El manifiesto comunista*; Alba Ed.; Madrid; España

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.960

MIES van der ROHE, Ludwig:"La vivienda libre" (en *Escritos; diálogos y discursos*); Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.981

MORO, Santo Tomás : *Utopía* (en Utopías del renacimiento); Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.986

NEUFERT, Ernst : *Arte de proyectar en arquitectura*; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.973

NIEMEYER, Oscar : *Anteproyecto de exposiçao do IV centenario de Sao Paolo-Rio*

PEREC : *Les Chosses*; Lettres Nouvelles Ed.; Paris; France; 1.965

PESSOA, Fernando : *Teoría poética*; Júcar Ed.; Madrid; España; 1.985

PESSOA, Fernando : *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*; Círculo de Lectores Ed.; Barcelona España; 1.990

PLATON : *Diálogos. La República o el Estado*; Gráficas Orbe-Edaf Ed.; Madrid; España; 1.962

POE, Edgar Allan : *The raven : the philosophy of composition* (ed bilingüe) Prensa Universitaria Ed.; Palma de Mallorca; España; 1.988

RAGON, Michel : *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes.* Casterman Ed.; 1.971
Historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Destino Ed.; Barcelona; España; 1.979

RAMIREZ, Juan Antonio : *Edificios y sueños*; Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca Ed.; Málaga; España; 1.983

ROSSET, Clément : *Lo real y su doble : ensayo sobre la ilusión*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.993

AGUSTIN, San *La ciudad de Dios (De civitate Dei)*; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid; España; 1.992

SANTAYANA, George : *El sentido de la belleza;* Montaner y Simón Ed.; Barcelona; España; 1.968

SANTAYANA, George: Interpretaciones de poesía y religión; Cátedra Ed.; Madrid; España; 1.993

SARTRE, Jean Paul : *La imaginación*; Edhasa Ed.; Barcelona; España; 1.980

SAVATER, Fernando : *El contenido de la felicidad: un alegato contra supersticiones y resentimientos.* El País/Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.994

SCHÖMBERG, Arnold : *El estilo y la idea*; Taurus Ed.; Madrid; España; 1.963

STRAVINSKY, Igor : *Poética musical.* Taurus Ed.; Madrid; España

STREET, George Edmund : *La arquitectura gótica en España*; Madrid; España; 1.926

SUBIRATS, Eduardo : *La transfiguración de la noche : la utopía arquitectónica de Hugh Ferris*; Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga Ed.; Málaga; España; 1.992

THOMPSON, D'Arcy W. : *On Growth and Form*; Cambrige University Press Ed.; Cambridge; Inglaterra; 1.961
Sobre el crecimiento y la forma. Hermann Blume Ed.; Madrid; España; 1.980

TRIAS, Eugenio : *La lógica del límite.* Destino Ed.; Barcelona; España; 1.985

VALERY, Paul : *Oeuvres I*; Gallimard Ed.; Paris; France; 1.957
Teoría poética y estética; Visor Ed.; Madrid; España; 1.990

VALERY, Paul : *Eupalinos ou l'architecte.* Losada Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.944
Eupalinos o el arquitecto; Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia Ed.; Murcia; España; 1.993

VALERY, Paul : *El cementerio marino*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.967

VARGAS LLOSA, Mario : *Historia secreta de una novela*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.971

VENTURI, Robert : *Complexity and Contradiction in Architecture.* Museum of Modern Art Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.966
Complejidad y contradicción en la Arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.974

WRIGHT, Frank Lloyd : *A testament*; Horizont Press Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.957
Testamento. Compañía General Fabril Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

ZEVI, Bruno : *Architettura in nuce*; Sansoni Ed.; Firenze; Italia; 1.972
Arquitectura in nuce; Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.969

ZEVI, Bruno : *Poetica dell'architettura neoplastica.* Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.974
Poética de la arquitectura neoplástica. Victor Lerú Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.960

ZEVI, Bruno *Saper vedere l'architettura*; Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.949

Lista de **participantes en las transcripciones** (por orden alfabético):

Alberola, Mónica
Alepuz Pedreño, Angel
Alice Franca, Rosa
Arana Aroca, María
Arévalo, Juan Manuel
Asanza, Miguel Angel
Benito Hernández, Azucena
Calvo Barrios, Pablo
Cebrián Gil-Cuartero, Alejandro
Escudero, María Eugenia
Fernández Díaz, Carlos
Fernández González, Paloma
Fernández Rodríguez, Aurora
Garrandés Asprón, Carmen G.
Goicoechea, Fernando
González Perona, Mariano
Iglesias Sanz, Carlos Miguel
Jiménez Martín, Mar
Latre Vegas, Yolanda Elena
López Merino, I.C.
López-Nieto Truyols, Francisco
Lucero, José Luis
Madero, Cecilio
Martín García, José
Martín Sevilla, José Julio
Mesa (de) García, Isidoro
Miró Guillem, Jorge
Morales Nieto, José
Morell Sixto, Alberto
Moreno, Francisco
Moreu Arcos, Carlos
Mula Muñoz, Manuel Quintín
Muñoz Rodríguez, Yolanda G.
Navalón Fernández, Manuel A.
Nieto, J.M.
Ortiz Casado, Pedro Tomás
Osanz, J.R.
Páez Riol, Rafael
Peña (de la), Eduardo
Peñalba Bueno, Ricardo
Pérez-Hervada, Maribel
Peso (del), Carolina
Picado, Rubén
Pita, Javier
Prada Llorente, Esther
Quintana Romojaro, Jesús
Ramos Pérez, Alfredo
Raposo Grau, Javier
Rodríguez Miranda, Pedro A.
Ruiz Casqueiro, Marta
Santo (del) Mora, Mariola
Sarría, José Javier
Vega García, Jerónimo

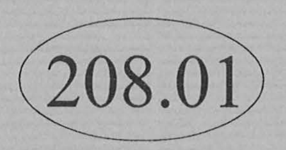
De entre ellos, queremos expresar nuestro especial agradecimiento a **D. Ricardo Peñalba Bueno** por la ayuda que nos prestó siempre que se la solicitamos.

Sin la ayuda de **D. Manuel Ortiz Cisnal**, mi padre, este volumen no hubiera sido posible.

MADRID - DICIEMBRE DE 1.996

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

84-9728-186-1